P.326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 20 BUCUREȘTI Nr. 1

Inv. 8939 1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICUI ESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

Secretar de redacție:
CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul I.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P O BOX 2001, Calea Griviței nr. 64–66, București, Oficiul poștal 12, România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 2 fois par an. Toutes commandes de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adressées à: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P O BOX 2001, 64–66, Calea Griviței, Bucarest, Office postal 12, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 20 | 1975 | Nr. 1

SUMAR

STUDII

STANCA FOTINO — Conceptul de folclor în cercetarea contemporană 3
MIHAI POP — Călușul 15
TIBERIU ALEXANDRU — Naiul românesc 33
CORNELIU GEORGESCU — Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc 49

MATERIALE

GEORGETA MORARU — Contribuții la studiul portului popular din Cîmpia Brăilei 69

RECENZII

D. CARACOSTEA, *Poezia tradițională română*, București, E.P.L., 1969, 2 vol. *(Corneliu Bărbulescu)* 91
ION TALOŞ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Editura Minerva, 1973 *(Radu Niculescu)* 93
Bartók Dolgozatok, București, Editura Kriterion, 1974 *(Adrian Vicol)* 96

Rev. etn. folc. tom. 20, nr. 1 p. 1—100, București, 1975

Yaw. 893,9

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 20 1975 Nº. 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

STANCA FOTINO — Le concept de folklore dans la recherche contemporaine 3
MIHAI POP — « Căluşul » — Moresque roumaine (Lecture d'un texte) 15
TIBERIU ALEXANDRU — La flûte de Pan roumaine 33
CORNELIU GEORGESCU — Quelques problèmes sur la classification. 49

MATÉRIAUX

GEORGETA MORARU — Contributions à l'étude de l'habit populaire de la plaine de Brăila 69

COMPTES RENDUS

D. CARACOSTEA, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, 2 vol. *(Corneliu Bărbulescu)* 91
ION TALOŞ, *Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973 *(Radu Niculescu)* 93
Bartók Dolgozatok, Bucureşti, Editura Kriterion, 1974 *(Adrian Vicol)* 96

https://biblioteca-digitala.ro

CONCEPTUL DE FOLCLOR ÎN CERCETAREA CONTEMPORANĂ

STANCA FOTINO

Se obişnuieşte ca studiile de folcloristică generală să se deschidă cu o definiţie a domeniului, cu o delimitare a conceptului, cu o ierarhizare istorică a disciplinei.

Asupra acestui punct iniţial — de definire a conceptului — ne oprim în consideraţiile ce urmează, deoarece ele sînt provocate acum de o împlinire de vîrstă, vîrstă nu doar a institutului de cercetări, ci a însăşi cercetării, pentru că anii pe care îi numără azi institutul sînt anii unei concepţii, anii unei îmbogăţiri de cunoaştere.

Institutul de etnografie şi folclor (azi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice) a împlinit anul trecut 25 de ani. Aceştia vin în continuarea unor mai vechi preocupări, care se constituie în istorie a folcloristicii româneşti. Momente ale acestei istorii, unele dintre ele se suprapun în mare parte istoriei noastre literare, altele interferează cu primii paşi ai interesului ştiinţific.

Vîrsta ultimilor 25 de ani ai cercetării reprezintă etapa de definire tot mai deslușită a domeniului ştiinţific al folclorului şi al angrenajului lui în contextul de gîndire ştiinţifică contemporană. Această vîrstă nu se confruntă cu nimic din ceea ce au clădit vîrstele anterioare, ci se sprijină pe ele, le interpretează, le îmbogăţeşte şi le valorifică. Ea păstrează ca momente de istorie a ei tot ce a cunoscut : de la conceperea folclorului ca poezie (momentul V. Alecsandri) pînă la ideea de cultură populară (B.P.Hasdeu) ; de la preponderenţa valorii artistice (viziunea romantică, de pildă) la cuprinderea folclorului în axele istoriei şi filologiei (către sfîrşitul secolului trecut şi prima parte a secolului nostru) etc.

Nu ne propunem trecerea în revistă a tuturor acestor etape, ci vom aminti doar, ca un preambul al etapei pe care o marcăm acum, pe cei ce o premerg imediat şi care se conturează în „şcoală" a cercetării.

Vom începe cu menţionarea lui Ovid Densusianu — creator de şcoală folcloristică în secolul nostru [1], şcoală al cărei manifest îl constituie studiul

[1] Mihai Pop, *Cercetările interdisciplinare şi studiile de poetică şi stilistică în teoria folcloristică a lui Ovid Densusianu*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 443—450 ; Radu Niculescu, *Ovid Densusianu şi actualitatea exegezei Mioriţei*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 6, p. 431—454.

Rev. etn. folc., tom 20, nr. 1, p. 3—13, Bucureşti, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorul. Cum trebuie înţeles[2]. Enunţînd scopul cercetării creaţiei populare, O. Densusianu enunţă şi conceptul de folclor în înţelesul pe care i-l acordă : „să ne dea icoana sufletească întreagă a unui popor, tot ce-l impresionează şi-i stăpîneşte gîndul, tot ce călăuzeşte viaţa lui de fiecare zi, de fiecare clipă [...]. Să ne arate cum se resfrîng în sufletul poporului de jos diferitele manifestaţii ale vieţii, cum simte şi gîndeşte el sub influenţa ideilor, credinţelor, superstiţiilor moştenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deşteaptă împrejurările de fiecare zi"[3]. Dar, pentru a cunoaşte acest complex de fapte, cercetarea de folclor trebuie să cuprindă şi aspectul de contemporaneitate, să alăture materialului propriu-zis „tot ce dînsul [ţăranul] exprimă prin grai, tot ce alcătuieşte judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăieşte, tot ce crede el despre actualitate" [4]. În felul acesta, conceptul de folclor parcurge acum distanţa de la fapt tradiţional la alăturarea de acesta a noi creaţii, a elementului contemporan.

Folcloristica se defineşte din ce în ce mai precis ca o ştiinţă, căreia i se conturează metode, termeni, coordonate. Aşa înţeles, folclorul — ca obiect de studiu ştiinţific — pune noi probleme în cunoaşterea lui. D. Caracostea afirmă : „Ştiinţa e un corp de cunoştinţe organizate. Pentru a putea stăpîni multilateralitatea faptelor şi problemelor indicate, este nevoie de altceva : mai mult decît exacta pătrundere a fiecărei creaţiuni, avem nevoie de concepte coordonatoare şi de un sistem de relaţiuni cerut de natura materialului, aşa încît fiecare accent, motiv, imagine, să se încadreze în chip firesc în viziunea poporană" [5].

În faptul contemporan intrînd şi aspectul fenomenologic de creaţie, existenţă şi circulaţie, folcloristica română umple conceptul de folclor cu întreaga lui ambianţă de fenomen, asupra căruia se proiectează acum şi un punct de vedere sociologic, alături de cele literar, istoric, filologic. Odată cu aceasta se direcţionează cercetarea folclorului ca fenomen sincretic, ca sistem al coordonatelor text, muzică şi dans. În acest moment se impune numele lui Constantin Brăiloiu [6].

În cercetarea folclorică de azi aceste momente rămîn piloni ai cunoaşterii domeniului de studiat, după cum afirmă Mihai Pop : „În orientarea teoretică şi metodologică a cercetărilor şi a altor lucrări ce s-au făcut [...] ne-a fost deosebit de utilă experienţa şcoalei filologice a lui O. Densusianu, a metodei şi tehnicii practicate de C. Brăiloiu în culegerea folclo-

---

[2] Bucureşti, ed. I, 1910; ed. II, 1937.

[3] Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului. Viaţa păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înţeles. Graiul din Ţara Haţegului*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 43—45.

[4] *Ibidem*, p. 44.

[5] Dimitrie Caracostea, Ovidiu Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 19—20.

[6] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor români: Schiţă a unei metode de folclor muzical*, Extras din „Boabe de grîu", an. II, (1931), nr. 4; despre : v. Emilia Comişel, *Aportul lui Constantin Brăiloiu în dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 505—518; Florin Georgescu, *Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 13, 1968, nr. 4, p. 299—308; Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 13, 1968, nr. 6, p. 457—480; Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor şi conducător al Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români*, idem, p. 487—502; Nicolae Rădulescu, *Constantin Brăiloiu şi cercetarea comparativă a folclorului muzical*, idem, p. 503—516.

https://biblioteca-digitala.ro

rului muzical, preocupările de sistematizare tipologică ale lui D. Caracostea, interesul arătat de I. Muşlea documentului folcloric inedit şi înţelegerea largă a fenomenelor de cultură populară pe care folcloristica română a căpătat-o în colaborarea interdisciplinară din cadrul monografiilor de sociologie rurală întreprinse de şcoala sociologică din Bucureşti, sub conducerea lui D. Gusti" [7].

O serie de folclorişti — nume prestigioase ale cercetărilor actuale — continuă aceste valoroase linii de concepţie tradiţională. Ne gîndim la Ovidiu Bîrlea, Adrian Fochi, I.C.Chiţimia, Ov. Papadima, Gh. Vrabie etc.

Desfăşurîndu-şi activitatea de folclorist în acest context de orientare, Mihai Pop continuă începuturile studiilor sale la şcoala pragheză, prin noile coordonate ale ştiinţei contemporane, îndrumînd cercetarea folcloristică românească din ultimii ani în însuşirea, preluarea şi valorificarea ideilor teoretice şi metodologice ale curentelor şi şcolilor moderne.

Conceptul de folclor a cîştigat noi valenţe, noi interpretări, noi coordonate interne şi de legătură cu altele ale unor ştiinţe înrudite, în cercetarea ultimilor ani, cercetare pe plan mondial şi naţional.

S-a statornicit dubla poziţie a faptelor folclorice — *tradiţional-contemporan* — , care îndrumă cercetarea spre două căi : „cercetările urgente, menite să salveze acele bunuri ale folclorului tradiţional ce n-au dispărut încă sau nu s-au transformat cu totul, şi cea a cercetării fenomenelor contemporane, de adaptare a folclorului la condiţiile vieţii societăţii industriale" [8]. Deci procesul mediator al celor două ipostaze se include el însuşi în conceptul de folclor, însemnînd dinamica acestuia. Expresia acestei dinamici se află în schimbarea calităţii termenilor principali de definire — de la termeni care indică trăsături la alţii de opoziţie binară care indică procese. Procesul mediator amintit implică adaptări şi în funcţionarea faptelor de folclor — exprimată în opoziţia *activ / pasiv*, în contactul cu creatorii şi beneficiarii lor — exprimat în opoziţia *creator / consumator de cultură*, în descifrarea codului lor ca fapte comunicate — în care funcţionează opoziţia *insider / outsider*. În cadrul acestui proces care se desfăşoară în condiţii sociale modificate, atenţia cercetătorului de folclor se deplasează şi spre reconsiderarea termenilor-criterii de definire a faptului folcloric. E de văzut cum şi în ce măsură rămîn coordonate de definire criteriile clasice. Anonimatul îşi pierde din semnificaţie în contextul în care conştiinţa paternităţii prin afirmarea mediată de mijloacele de mass-media creşte ; însăşi preluarea voită şi intensă de produse vehiculate de aceste mijloace desfiinţează în parte necunoaşterea pe care o presupune anonimatul. La fel, cadre tot mai laxe mărginesc caracterul colectiv. Afirmarea individualităţii — proces care se intensifică în prelungirea conştiinţei de care vorbeam — este un semn al acestei realităţi. Pe de altă parte, ştergerea treptată a spaţiilor de hotar între colectivităţi, comunicarea înlesnită din ce în ce mai mult sărăcesc ca semnificaţie definitorie caracterul colectiv. Oralitatea este şi ea restrînsă de putinţa cres-

[7] Mihai Pop, *Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 3, p. 171.

[8] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 5, p. 351.

https://biblioteca-digitala.ro

cîndă de utilizare şi a mijloacelor de comunicare non-orale. Şi fenomenul creaţiei individuale scrise[9], ca şi abordarea surselor scrise în informare — la indivizii spaţiilor folclorice — fac ca oralitatea, ca şi celelalte, să funcţioneze mai mult ca trăsătură decît ca criteriu exclusiv definitoriu. Cu toate acestea sînt studii care menţin pe prim loc importanţa acestui criteriu : „The twenty-one concise definitions [ale conceptului de folclor] contained in the first volume of the *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* reflect some of this diversity. Perhaps the most common criterion for definition is the means of the folklore's transmission. Specifically, folklore is said to be or to be *in* oral tradition" [10].

Însăşi noţiunea pomenită anterior de „spaţiu folcloric" capătă azi noi aspecte. Spaţiul nu mai e cel pe care ne-am obişnuit să-l avem în vedere („the traditional villages [...] have today almost disappeared in Romania as compact unities" [11]) ; spaţiu de posibilă manifestare folclorică de acelaşi tip devine atît satul, cît şi oraşul, spaţiul dintre ele, deoarece mişcarea de populaţie nu se mai opreşte la marginea oraşului, ca zonă de interferenţă sat-oraş.

De aceea, dacă definim folclorul după criteriile existente în cercetarea folclorică devenită clasică, putem „emite ipoteza existenţei, la două extreme, a folclorului tradiţional al societăţii rurale autarhice şi a folclorului bun de consum al societăţii industriale de astăzi" [12]. Dar, dacă se schimbă perspectiva asupra acestor acte culturale, cele două ipostaze nu ar mai fi poate la extreme, ci în prelungire, în concomitenţă, ar fi poziţii ale uneia şi aceleiaşi realităţi.

Sînt acestea numai cîteva date pentru a explica necesitatea în studiu a abordării unor planuri diferite, a unor aspecte care diversifică unitatea „folclor". Se impune în definirea acestuia — şi este ceea ce studiile ultimilor ani îşi propun — „necesitatea de a defini statutul folclorului în diferite ipostaze" [13]. Şi pentru aceasta, concepte şi metode din cercetarea extra-folclorică devin din ce în ce mai utile. Se proiectează asupra folclorului puncte de vedere furnizate de alte ştiinţe.

Dacă amintim cîteva atitudini pe care cercetarea românească de dată recentă le ia în studiul folclorului, ne vom da seama că obiectul analizei se conturează într-un concept continuator al celui tradiţional, dar nuanţat şi îmbogăţit în semnificaţii.

Cercetărilor de etnologie, ştiinţă care „étudie la culture des milieux populaires, la culture populaire" [14], folclorul le este azi obiect, dar folc-

---

[9] Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1916—1918*, Bucureşti, 1944 ; Stanca Fotino, *Un fenomen cultural contemporan : „Poezia ocazională"*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 5, p. 413—425 ; Constantin Eretescu, *Un caz singular de creator popular : Ambrose Moga*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 2, p. 153—170.

[10] Alan Dundes, *The Study of Folklore*, University of California at Barkeley, 1965, cap. *What is Folklore?*, p. 1.

[11] Mihai Pop, *The Educational Role of Folk Culture Language*, în *Festschrift Matthias Zender*, Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, 1972, p. 823.

[12] Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, art. cit., p. 351.

[13] Idem, p. 351.

[14] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'éthnologie européenne*, în *Actes du Premier congrès international d'éthnologie européenne*. Séances plénières, Paris, 1973, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro

lorul în accepţia pe care Mihai Pop o denumeşte prin „cultură non-gramaticalizată" [15]. Termenul înlocuieşte pe cel de „cultură orală", acesta fiind azi parţial impropriu şi parţial insuficient. El rezulta dintr-un unghi de vedere — acela al opoziţiei oral / non-oral referitoare la modul de existenţă, de manifestare al faptului folcloric. Dar se dezvăluie în cercetarea etnologică o nouă opoziţie, care se impune ca o caracteristică vizînd un statut al limbajului folcloric în comunicare între *insider*-i prin codul propriu. Acest cod — cu unităţi care se obiectivează în fapte folclorice — se supune opoziţiei *gramaticalizat / non-gramaticalizat.* Obiectul disciplinei noastre este în acest caz „la partie de la culture européenne que les insiders des groupes sociaux qui les pratiquent ne peuvent s'expliciter, c'est-à-dire la partie de la culture de la société préindustrielle et de la société industrielle qui n'a pas atteint la conscience théorique des codes employés par différents langages dans lesquels elle est exprimée et qui n'a pas élaboré la grammaire de ces langages, quoique cette grammaire existe et qu'elle soit employée utilement" [16].

Faptele culturii non-gramaticalizate sînt — la nivelul noii accepţiuni — regăsirea, cu funcţii şi semnificaţii corespunzătoare, a unităţilor folclorice. Sau, răsturnînd termenii, unităţile folclorice se ordonează la nivelul de înţelegere etnologic într-un sistem de fapte proprii culturii non-gramaticalizate. Ele sînt „textes, dans la plus large acception de ce terme. Nous considérons texte non seulement un fait de littérature orale présenté par un texte effectif, mais aussi une coutume dans sa totalité, une occupation, un procédé technique, ainsi que les costumes ou les outils considérés non pas dans leur matérialité, mais dans leur fonctionnalité" [17]. Nivelului de generalizare şi abstractizare a unităţilor sistemului cultural — obiect al cercetărilor noastre — îi corespunde această noţiune operaţională de „text" care include fenomenul funcţionalităţii lui, acesta devenind numitorul comun de semnificaţie care ordonează unităţile în cuprinsul sistemului. Mergînd în această direcţie, sistemul dezvoltă două compartimente de organizare internă a culturii. Într-unul se ordonează „textele", în celălalt normele şi regulile care le guvernează sau gramatica. I. M. Lotman propune ca primul să cuprindă ceea ce s-ar numi „cultura textelor" şi al doilea „cultura gramaticii" [18].

Mergînd mai departe şi corelînd datele obţinute pînă acum cu principiile analizei semiotice [19], facem un nou pas pe linia abstractizării şi generalizării termenilor cu care operăm şi vom spune că „textele" sînt „semne" ale sistemului culturii de care vorbim. Fiecare semn în parte este obiectivarea sistemului căruia îi aparţine. La acest nivel s-a spus că „les investigations ethnologiques européennes cherchent à découvrir quelle

---

[15] *Ibidem*, p. 44.

[16] *Ibidem*, p. 44.

[17] *Ibidem*, p. 45.

[18] I. M. Lotman, *Stati' po tipologii kultury*, Tarti, 1970, p. 36—37, apud Mihai Pop, *Problèmes généraux...*, p. 44.

[19] Sanda Golopenţia-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 16, 1971, nr. 2, p. 117—122; Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare orale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 1, p. 11—30.

https://biblioteca-digitala.ro

est la signification de ces signes" [20]. Odată cu aceasta se ajunge la raporturile între semnificaţii, deci pe linia descifrării gramaticii care ordonează şi guvernează semnele. Revine cercetătorului să elaboreze teoretic gramatica pe care o folosesc, dar nu o cunosc *insider*-ii, gramatică a sistemului lor de semne, a raportului dintre limbaje şi realizarea mesajelor. Prin aceasta ne apropiem de logica limbajelor. Claude Lévi-Strauss vorbeşte despre „logica sensibilului", ca o logică a concretului, care îşi are reguli proprii necoincidente cu ale logicii noastre, dar prin aceasta nu mai puţin riguroasă. Ea există deşi nu are conştiinţa propriei ei conştiinţe[21]. Deja se poate remarca la ce distanţă se situează cercetătorul care îşi propune descrierea acestei logici — deci care se situează pe aceste poziţii în studierea „folclorului" — de cel care enunţa ca scop consemnarea observaţiilor de psihologie a purtătorilor de mesaje folclorice.

Ajuns în faţa descrierii de logică ce guvernează limbajele, cercetătorul modern are nevoie de instrumente. Sistematizarea materialului se serveşte din ce în ce mai mult de instrumentul limbajului matematic. Limbajul matematic este cel care exprimă modele care se vor descifra, modele care definesc categorii ale culturii studiate [22].

În intenţia modelatoare, folcloristul se apropie de antropologia culturală [23], care consideră „cultura as the patterns of behaviour, rather the behavior itself" [24]. Judecate din perspectiva antropologiei culturale, faptele folclorice îşi găsesc un loc anume. George Peter Murdock, de pildă, introduce în clasificarea faptelor aflate în cercetarea antropologică muzica, dansul şi literatura — ca arte; apoi o categorie aparte o constituie relaţiile interpersonale, o alta instituţiile familiale etc. [25], punct de vedere pe care îl adoptă şi folcloristul modern. Se urmăreşte în cercetarea folclorului, ca relaţie text-context, studierea problemelor de structură socială, structură familială, structură de grupuri sociale etc., toate constituindu-se în semne ale sistemului semiotic al unor manifestări ceremoniale. Din această perspectivă, cercetătorul muzicii populare, de exemplu, se deplasează spre studiul antropologic al muzicii, care încearcă unirea disciplinelor antropologie şi muzică. Această apropiere antropologică înseamnă mai mult cercetarea *folosirii muzicii* decît analizele formale

[20] Mihai Pop, *Problèmes généraux...* , p. 46.

[21] Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1970.

[22] Ofelia Văduva şi Ion Văduva, *Statistica matematică, instrument de cercetare etnologică*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 1, p. 31—40; Tudor Bălănescu, *Studiu matematic comparativ al unor variante ale baladei Miorița*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 18, 1973, nr. 2, p. 113—134; Stanca Fotino şi Solomon Marcus, *Gramatica basmului* (I), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 4, p. 255—278, şi *Gramatica basmului* (II), în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 5, p. 349—364.

[23] William R. Bascom, unul dintre marii folclorişti antropologi, consideră că folclorul aparţine unei ramuri a antropologiei, numită antropologie culturală; v. *Folklore and Anthropology*, în „Journal of American Folklore", vol. 66 (1953), p. 283—290.

[24] Alan Dundes, *Every Man his Way*, New Jersey, Readings in Cultural Anthropology, 1968, p. 157.

[25] George Peter Murdock, *An Outline of Cultural Materials*, în Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 160—179.

https://biblioteca-digitala.ro

ale muzicii înseşi [26]. Distincţia între formă şi funcţie este importantă din punct de vedere antropologic. Această dihotomie — relaţia text-context — poate fi găsită în cele mai multe dintre disciplinele antropologiei culturale [27]. Dar la fel de evidente sînt raporturile antropologiei cu folclorul şi pentru antropolog, pentru că „folklore to the anthropologist is one of the important parts that go to make up the culture of any given people. It is important, if only because it is one of the universals; that is, there is no known culture which does not include folklore. [...] Folklore is a bridge between literate and nonliterate societes. [...] Any ethnographic study which does not consider folklore can be only a partial and incomplete description of the culture as a whole" [28] şi: „Folklore thus is studied in antropology because it is a part of culture. It is a part of his social heritage. It can be analyzed in the same way as other customs and traditions, in terms of interrelations with other aspects of culture" [29].

Ca fapt de cultură, actul folcloric este şi un act de comunicare, ceea ce îl face apt de luat în considerare în termenii lingvisticii moderne, ai teoriei informaţiei. S-a vorbit de emiţători şi receptori în raport cu opoziţia *insider / outsider* şi astfel s-au definit termenii extremi ai actului de comunicare folclorică; s-au analizat texte ca mesaje, la rîndul lor fiecare ca obiectivare a categoriei în cadrul căreia acestea sînt semne, şi s-au descifrat codurile comunicării. Cultura orală este un sistem coerent al diferitelor coduri, ca semne care au în acest sistem propria lor semnificaţie, dar fiecare mesaj, ca un întreg semn, are de asemenea propria lui semnificaţie. Această polisemie este limitată la nivelul la care apare fiecare semn [30].

Dar cercetarea folclorică îşi păstrează entitatea pentru că — şi lucrul a fost spus nu o dată — „nu este vorba de transferul mecanic al principiilor şi metodelor lingvisticii asupra cercetării literare sau — să extindem — folclorice, în general, ci de valorificarea modului de gîndire şi a conceptelor lingvistice moderne în elaborarea unei metode proprii de cercetare, poate de constituirea unei gramatici a poeziei" [31] şi, în cadrul ei, „a gramaticii literaturii orale" [32] şi „vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de core-

---

[26] Anca Giurchescu, *Cercetarea contextuală a dansurilor populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 1, p. 21—28; Iosif Herţea, *Preliminarii la studierea sistemului educaţional al tradiţiei folclorice aplicat muzicii instrumentale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 3, p. 179—188.

[27] Alan Marriam, *Purposes of Ethnomosicology: An Anthropological View*, în vol. Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 343—352.

[28] William R. Bascom, *Folklore and Anthropology*, în Alan Dundes, *The Study of Folklore*, op. cit., p. 26.

[29] *Ibidem*, p. 28.

[30] Mihai Pop, *The Educational Role....*, op. cit., p. 825.

[31] De care vorbeşte Roman Jakobson, *Poesie der Gramatik und Gramatik der Poesie*, în *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p. 21—37.

[32] Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creaţiei orale*, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 155. Afirmaţia făcută în 1967 azi poate fi întregită cu argumente ce ţin de realizări efective în demersurile indicate de ea. Cercetări în acest sens vor fi făcute, determinări de legi şi raporturi gramaticale de categorii folclorice au fost aplicate. În cursul prezentului studiu vom menţiona — cînd discuţia o va cere, ca şi pînă acum — unele dintre ele. Neputînd a le cita în totalitate, ele vor apărea cu funcţie de exemplificare. Dealtfel, spaţiul este prea restrîns pentru a încerca un tablou exhaustiv al cercetării româneşti contemporane, şi nu aceasta a fost intenţia noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

laţii între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creaţiei noastre populare" [33].

Revenind la ideea de desprindere a modelelor — ca una din direcţiile de cercetare prin care se caută stabilirea şi definirea de categorii ale folclorului —, se deschide un capitol care în preocupările noastre din ultimii ani a ocupat o poziţie şi nu a fost lipsit de rezultate [34]. Este vorba de cercetarea structuralistă [35]. Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de foclor este un sistem structurat. Nu e cazul aici să insistăm asupra metodei, cu atît mai mult cu cît ne-am propus nu expunerea de date metodologice, ci de noi puncte de vedere pentru definirea conceptului de folclor. De aceea, să menţionăm aportul în acest sens al demersului structuralist: „Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoaşterea obiectivă a realităţii folclorice" [36]. Cunoaşterea gramaticii unei categorii permite realizarea unei noi sistematizări şi a unei tipologii categoriale structurale, bazată pe modele formalizate. Se obţine în acest fel o cunoaştere sincronică a domeniului pe care îl discutăm. Importanţa cercetării structuraliste s-a afirmat că merge dincolo de aportul evident în cuprinsul folclorului: „Some of the patterns in folklore may be found in nonfolkloristic materials. Folklore, one must remember, is after all just one part of human culture. [...] The point is that folklore, because of its excessivelly rigid adherence to recurring forms and themes,

---

[33] Mihai Pop, *Realizări şi perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 1, p. 8.

[34] Printre studiile în sens structuralist ale cercetătorilor noştri, sînt: Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crişana şi Maramureş. Cîntecul lui Vălean*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 114—163; Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 123—152; Mihai Pop, *Metode noi în cercetarea structurii basmului*, în *Folclor literar*, Timişoara, 1967, p. 6—12; Stanca Fotino, *Modelare în basmul fantastic*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 4, p. 315—329; Constantin Eretescu, *Noţiunea de metamorfoză în folclor*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 2, p. 121 — 132; Mihai Pop, *La poétique du conte populaire*, în „Semiotica", an. II, 1970, nr. 2, p. 117 — 127; Stanca Fotino, *Aspecte structurale ale liricii populare de înstrăinare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 1, p. 61—70; Al. I. Amzulescu, *Modelul funcţional al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 3, p. 189—206; Al. I. Amzulescu, *Modelul actanţial al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 4, p. 267—282; Paul Simionescu, *Implicaţii structuraliste ale isogramei etnologice*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 16, 1971, nr. 6, p. 437—480; Adrian Vicol, *Aspecte ale relaţiilor text-melodie în cîntecele epice româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, n. 2, p. 107—144; Ligia Bîrgu-Georgescu, *Distribuţia — analiza distribuţională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 2, p. 107—117; Al. I. Amzulescu, *Structura baladei familiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 19, 1974, nr. 2, p. 87—94; Cornel Georgescu, *Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc*, în curs de apariţie la „Revista de etnografie şi folclor".

[35] Structura textului a fost cel mai adînc cercetată pînă acum în poetica basmului. Ideea iniţială este considerarea textului narativ ca discurs, care poate fi descompus în unităţi minimale, aflate în diferite relaţii de determinare cauzală (V. I. Propp, Cl. Brémond, T. Todorov, G. Greimas etc.); pe plan paradigmatic se grupează în perechi de termeni corespondenţi (A. Dundes, M. Pop etc.).

[36] Mihai Pop, *Realizări şi perspective...*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

makes excellent source material for those interested in discovering principles contralling human culture generally" [37].

Încheiem — fără a epuiza — aceste referinţe prin care urmărim a defini conceptul pe care ni-l formăm azi în ceea ce priveşte folclorul, cu o ultimă aproximare — cercetarea semantică a faptelor de folclor. Aceasta regrupează rezultatele obţinute în direcţia definirii unui sistem de gîndire ordonator al folclorului, fapte şi fenomene, al concretului avut în vedere în antropologia structurală [38].

Trebuie amintit un sector de cercetare care nu a fost neglijat în anii din urmă şi care a abordat diferite probleme în viziunea unei metodologii înnoite. Este vorba de analizele poetice şi stilistice ale textelor de literatură populară, analize în care se disting „trei planuri fundamentale. Primul plan, stabilirea structurii compoziţionale a poeziei. [...] Al doilea plan al cercetării poetice îl constituie planul versului. [...] Studiul cuvîntului constituie al treilea plan al cercetării poetice" [39].

Legăturile folclorului cu alte discipline, care sînt furnizoare a tot atîtor posibilităţi de conturare a lui, îl obligă ca participant în studierea interdisciplinară: „În cazul specific al cercetărilor de cultură populară, obiectul însuşi, combinaţie inextricabilă de esenţe, reclamă din capul locului o abordare combinată" [40]. Contactele interdisciplinare nu ştirbesc autonomia disciplinei. Mihai Pop vorbeşte despre cercetarea interdisciplinară care nu înseamnă asimilarea etnologiei la alte discipline — sociologie, psihologie socială etc. —, dar să i se asimileze rezultatele teoretice şi metodologia, tehnicile de lucru ale altor discipline, mai ales ale ştiinţelor fundamentale: logica matematică, matematica, teoria comunicaţiei şi lingvistica. Cel mai avansat contact este al etnologiei cu antropologia socială, cu cercetările structuraliste din domeniul antropologic [41].

Nu am atins — în mod voit — pînă aici mult discutata pereche de termeni „artă populară" — „artă cultă", ea fiind una invocată cel mai adesea în cercetarea folclorică. O facem în încheiere pentru că şi aceasta se nuanţează şi se pluridimensionează în concepţia noastră actuală, lărgindu-şi gama de opozanţi, prin noi elemente referenţiale: „Dacă este să închipuim ideal folclorul ca dat ontologic sub forma modelului verbal « fond de bunuri culturale, spirituale, literare, muzicale, coreice, praxice — elaborate *spontan* şi *nonreflexiv*; caracterizat de *structuri tradiţionale* în toţi parametrii; existînd real *numai ca act performativ* al unui interpret dat, consacrînd totdeauna o nouă *variantă* a datului preexistent şi transmiţîndu-se numai *prin performanţă* altor interpreţi potenţiali; păstrat ca virtualitate *numai în memorie*; colectiv prin acceptarea generală în cadrul colectivităţii (cu respective limitări — după specie — pe categorii de vîrstă, sex, condiţie socială) şi prin prelucrarea în condiţii diverse (după

---

[37] Alan Dundes, *The Study of Folklore*, cap. *Form in Folklore*, p. 127—128.

[38] În acest sens, Sanda Golopenţia-Eretescu, *Analiza semantică a poeziei folclorice*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 108—122.

[39] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică şi stilistică*..., p. 41—47; în acest sens, studiile: Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, *ibidem*, p. 48—68; Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, *ibidem*, p. 81—93.

[40] Radu Niculescu, *Deschiderea interdisciplinară — imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 4, p. 311.

[41] Mihai Pop, *Problèmes généraux*..., p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro

gen, împrejurări etc.) de către serii de interpreți indefinite a aceluiași text eventual *anonim* ca o consecință — la durată corespunzătoare, necesară — a celorlalte trăsături laolaltă », modelul ideal a ceea ce e numit « artă cultă » va fi articulat din formulările antinomice ale fiecăreia din propozițiile modelului folcloric" [42].

Studiile de etnografie românească nu au intrat în discuția noastră. Trebuie însă să menționăm că domeniul a parcurs cam aceleași etape, fără ca să apară simptomele unor preocupări susținute și generalizate de același fel. Spații de teoretizare mai amplă sînt acoperite de studiile lui Romulus Vulcănescu[43].

★

Dacă am izbutit în paginile de față sugerarea schimbărilor calitative incontestabile pe care cercetarea folclorică contemporană la noi le trăiește în conturarea domeniului-obiect, fără a fi discutat numeroase alte aspecte — de metodologie și metodică, de culegeri și studii monografice, de clasificare și tipologizare —, înseamnă că am definit, desigur parțial, și vîrsta celor 25 de ani ai Institutului de studii etnologice și dialectologice.

LE CONCEPT DE FOLKLORE DANS LA RECHERCHE CONTEMPORAINE

L'étude — écrite à l'occasion de l'accomplissement de 25 ans d'existence de l'Institut d'éthnographie et de folklore — se propose de détacher le contenu du concept de folklore, propre pour l'étape contemporaine de nos recherches, contenu qui détermine le but et la méthodologie de l'étude folklorique actuelle.

En continuant les lignes valeureuses de la science folklorique roumaine « classique », l'âge d'aujourd'hui de notre recherche se propose de définir un domaine scientifique, celui du folklore et de son système relationel dans le contexte des sciences contemporaines.

Les aspects historiques de la définition du domaine sont seulement mentionnés, constituant un devoir pour nous de ne pas aborder le concept contemporain sans noter l'apport d'Ovid Densusianu, de D. Caracostea, de C. Brăiloiu.

Pour arriver au concept contemporain du folklore, nous avons discuté les termes-critères : traditionnel-contemporain, actif-passif, créateur-consommateur de culture, insider-outsider. On remarque que le contenu de ces termes change ; on considère moins les traits caractérologiques, l'intérêt revenant plutôt au procès. Les termes utilisés pour définir le folklore — l'anonimat, le caractère colectif, et celui oral — deviennent insuffisants pour la réalité contemporaine et nous avons essayé de montrer la necessité de leur changement. Ainsi, on passe, par exemple, aujourd'hui dans le contexte des recherches d'éthnologie, du concept de culture orale à celui de culture nongrammaticalisée, concept défini par le Prof. Mihai Pop.

[42] Radu Niculescu, *Perspectiva autenticului. Considerații critice asupra cercetărilor de folclor*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 17, 1972, nr. 5, p. 358.

[43] Romulus Vulcănescu, *Etnologia juridică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans le système de l'étude sémiotique, on arrive, après, aux unités de cette culture comme signes et à la grammaire du système des signes. Celle-ci, a son tour, offre la possibilité d'étudier le fonctionnement d'une logique des langages. Comme instruments pour la systématisation du matériel ordonné de cette manière, on arrive à l'utilisation du langage mathématique.

Une autre direction dans l'étude du folklore, avec des résultats en ce qui concerne sa définition, est celle modélatoire, qui approche le folkloriste de l'anthropologie culturelle.

Mais le fait folklorique est aussi un acte de communication, ce qui le fait objet pour l'étude à l'aide des méthodes de la linguistique moderne, de la théorie de l'information.

Le code folklorique — comme les autres codes — est un système structuré, ce qui a attiré l'attention sur la possibilité de la recherche structuraliste des faits de folklore.

Enfin, la recherche sémantique des faits de folklore doit être mentionnée comme utile pour la définition d'un système ordonateur du folklore.

On discute, après,l'étude interdisciplinaire appliqué a notre domaine.

De notre étude, qui a eu comme but la detérminaison du concept de folklore tel qu'il est comprit et utilisé par la recherche contemporaine, a résulté le rôle du Prof. Mihai Pop dans l'orientation des nouvelles méthodes et instruments d'ouvrage pour le folkloriste d'aujourd'hui.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CĂLUŞUL

(Lectura unui text)

MIHAI POP

Cultura populară românească tradiţională pe care obişnuim să o numim de tip folcloric, ca şi toate culturile negramaticalizate[1], se exprimă printr-o seamă de texte în sensul cel mai larg pe care putem să-l acordăm termenului text[2].

Un text folcloric, act de comunicare, mesaj închegat cu început şi sfîrşit marcat şi cu structură proprie supralingvală, poate fi realizat numai cu ajutorul limbajului verbal. Este cazul textelor orale simple, al adagiilor, proverbelor, ghicitorilor. Dar de îndată ce limbajului verbal i se adaugă alte mijloace de expresie, limbaj mimic şi gestual ca în cazul basmelor, textul devine mai complex. Complexitatea lui creşte pe măsura implicării unor noi limbaje, de pildă muzical sau cinetic, ca în cazul cîntecelor şi dansurilor. În cazul riturilor, ceremoniilor şi obiceiurilor avem de-a face cu texte de mare complexitate. Acestea ajung la un grad înalt de poliglotism, în care diferitele limbaje — de comportare, gestice, mimice, verbale, muzicale etc. — se manifestă concomitent, dar, pentru a nu produce cacofonie, se organizează după ierarhii proprii modelului fiecărei categorii.

Văzut în această cuprindere a termenului, textul căluş, practicat în satele din Cîmpia Dunării, este şi el un text complex. Un obicei la o lectură de suprafaţă. Un rit la o lectură mai profundă sau numai un dans în ipostazele mai noi ale devenirii lui. În orice caz un semn cultural care trebuie să aibă semnificaţie proprie.

Culturile de tip folcloric, ca şi culturile europene medievale sînt bazate pe semne corelate prin sinonimie sau antinomie. În aceste culturi doar semnele au existenţă socială, substanţa lor fiind însăşi esenţa semnului. Orice parte este omofonă cu întregul, semnul fiind un simbol al întregului. Totul fiind semnificabil, semnele se organizează în sisteme ierarhice

[1] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, Paris, 1973, p. 44—46.

[2] I. M. Lotman, *Cu privire la problema tipologiei textelor*, în *Studii de tipologie a culturii*, Bucureşti, 1974, p. 93—99.

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 15—32, Bucureşti, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

proprii, fiind expresiile materiale ale unor sisteme ideale, ale unor modele metalinguale. Semnul avînd caracter iconic este o reprezentare a conţinutului, constituită pe principii paradigmatice [3]. Lecturile textelor nu sînt deci, la nivelul comunităţilor care le realizează şi le păstrează, decît moduri diferite de descifrare a semnificaţiei semnelor. Iar la nivelul cercetării ştiinţifice atunci cînd textele sînt constituite ca obiect de investigaţie, lecturile nu pot fi simple acumulări de informaţie, ci trebuie să fie o cufundare în semn, o aprofundare a semnificaţiei prin corelarea paradigmaticii semnelor în sistem. Această constatare permite fără îndoială, la nivelul cercetării, mai multe lecturi; lecturile succesive tind la descifrarea înţelesului, ajungînd sintactic la integrarea textului în modelul categoriei din care face parte, iar la nivel semantic la determinarea sensurilor lui la nivelul metalimbajului antropologiei culturale.

Una din aceste lecturi este şi studiul de faţă asupra unui text de căluş. Textul propriu-zis este obiceiul căluşului cercetat de o echipă pluridisciplinară a Institutului de folclor, formată din A. Bucşan, N. Butură, C. Costea, D. Pop, M. Pop şi G. Sulițeanu, în anul 1958 în satele Bărca şi Giurgiţa din judeţul Dolj. Folosind informaţiile culese în această cercetare de la membrii celor două echipe care au performat căluşul şi din lecturile diverse pe care oamenii celor două sate le-au făcut obiceiului, lectura mea urmăreşte textul consemnat atunci pe pelicula de film ca o modalitate de constituire a documentului ştiinţific [4]. Precizăm că interpretarea pe care o dăm textului se referă la o realitate consemnată în urmă cu aproape două decenii. Nu ne-am propus să urmărim obiceiul în perspectivă diacronică, cu toate că se poate presupune că în perioada scursă de la prima sa consemnare el să fi suferit transformări substanţiale.

Sătenii din localităţile amintite împărţeau cele şapte săptămîni dintre Paşti şi Rusalii în două jumătăţi egale, despărţite prin joia pe care o numesc „Srodul Rusaliilor". Cuvîntul este de origine slavă şi însemnează jumătate. În cazul nostru jumătate timp. Ei credeau atunci că joile dintre Srodul Rusaliilor şi Rusalii sînt „cu pricină" şi respectau interzicerea de a lucra la cîmp, în general de a lucra cu unelte metalice. Încălcarea acestei prohibiţii putea aduce după sine „pocirea" de către iele, „luatul din căluş".

De legătura dintre iele şi jocul căluşului s-a ocupat şi Romulus Vuia, dînd o lectură etnografică acestui fenomen folcloric [5].

Odată cu începerea perioadei de prohibiţie începea şi perioada de exersare a jocurilor căluşereşti, de învăţare a obiceiului de către novicii care au intrat în ceată.

Ceata de căluş se constituia însă în mod formal abia prin jurămîntul ce se făcea în ajunul zilei de Rusalii. Activitatea ei dura în tot timpul sărbătorilor şi putea merge pînă joi în a doua săptămînă după Rusalii, deci 12 zile în care prohibiţia era încă în vigoare şi ielele aveau puterea nu numai de a poci pe cei ce au încălcat-o, ci şi pe membrii cetei de căluş.

Credinţele tradiţionale stabilesc deci între comunitatea umană şi reprezentările ei mitologice, în cazul de faţă ielele, raporturi de opoziţie iele/oameni = umani/reprezentări mitologice. Pe baza acestei opoziţii

[3] I. M. Lotman, *Cultura şi limba*, ibidem, p. 19—25.

[4] Filmul se păstrează în filmoteca Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice din Bucureşti, la nr. cat. 37.

[5] Romulus Vuia, *Originea jocului de călușari*, în „Dacoromania", II, 1921—1922, p. 215—254.

https://biblioteca-digitala.ro

se dezvoltă opozițiile: interdicție /încălcarea ei și încălcare/pedepsire (pocire), dar și opoziția neîncălcarea interdicției și frustrarea ielelor de posibilitatea de a poci, opoziții ce se exprimă la nivelul ritului în obiceiul călușului pe care l-am cercetat. Sîntem în fața unor relații de inamiciție, de dușmănie între umani și reprezentările mitologice. Acestea obligă pe oameni la păstrarea anumitor norme ce contravin intereselor lor și îi expun, în caz de nerespectare, la pedeapsa pocirii, la acte de agresiune din partea ielelor. Buna rînduială care organizează viața comunităților umane, regulile care stabilesc relațiile dintre membrii lor, dintre neamuri și înăuntrul neamurilor, comunicările interumane sînt amenințate de forțe din afară, de forțe extraumane. Ordinea ce trebuie să domnească pentru a asigura desfășurarea normală a vieții poate fi oricînd stricată, este chiar stricată dacă cineva încalcă prohibiția impusă din afară. Comunitatea este deci nevoită să se apere și, în caz de stricare a ordinii, de pocire, să recupereze pe cel pocit, să-l vindece cu ajutorul riturilor călușerești. Toate acestea pentru a rebalansa lucrurile, pentru a restabili echilibrul, a vindeca rana produsă de forțele dușmane, a reintroduce buna rînduială, a asigura desfășurarea normală a vieții.

Constatăm că principiul fundamental, care face să funcționeze mecanismul culturilor de tip folcloric, principiul bunei rînduieli este pus în pericol. Buna rînduială se deteriorează. Mecanismul culturilor de tip folcloric, antrenabil cu toate mecanismele culturilor sănătoase, impune ca ordinea — buna rînduială — să fie balansabilă, rebalansabilă în caz că a fost dezechilibrată; frustrarea, păgubirea, provoacă balansarea, iar străduința, lupta pentru rebalansare, duce nu numai la restabilirea ordinii, ci și la adăugarea unui plus calitativ, asigură astfel dinamismul existenței sociale. Este principiul prin care entropia, care produce dezorganizare, poate fi transformată prin recuperare în valoare culturală [6].

Și ne mai găsim în fața unei trăsături esențiale a culturilor de tip folcloric. Fiecare element al sistemului nu este numai parte a lui, ci îl și reprezintă. Fiecare semn exprimă semnificația întregului sistem [7]. Transcrisă în limbajul relațiilor sociale, această trăsătură înseamnă că fiecare membru al comunității răspunde pentru întreaga comunitate și comunitatea răspunde pentru fiecare membru al ei. În acest sistem de obligativități, de permisivitate, individul, încălcînd interdicția și fiind pocit, periclitează buna rînduială a comunității și comunitatea este obligată să-l recupereze, dar să se și apere de agresivitatea forțelor din afară.

Dacă aceste premise ale lecturii mele sînt acceptate, atunci ceata de căluș era o formație de apărare a comunităților umane din satele Bărca și Giurgița împotriva agresiunii ielelor. Fără a exagera am putea-o numi, în contextul formelor de viață tradițională, o formație paramilitară. În acest sens mi se pare justificat faptul că Violet Alford plasează călușul printre dansurile cu săbii, pe care le socotește, în formele lor cele mai vechi, rituri ale cetelor constituite în cadrul confreriilor de fierari [8]. Acesta ar

[6] I. M. Lotman, *Cîteva concluzii*, ibidem, p. 117.

[7] I. M. Lotman, *Problema semnului și a sistemului de semne în tipologia culturii ruse în secolele XI—XIX*, ibidem, p. 32.

[8] Violet Alford, *The Sword Dance*, în *Introduction to english Folklore*, London, 1952, p. 78—85.

https://biblioteca-digitala.ro

explica de ce, trecute din serviciul activ în cel de rezervă, cetele de căluş apar în Transilvania în cadrul obiceiurilor de Anul Nou, de ce T. Frîncu şi G. Candrea le amintesc în Ţara Moţilor în cadrul unor obiceiuri păstoreşti şi de ce se aminteşte de căluşari şi în alaiurile unor domnitori români [9].

Analizînd acum din această perspectivă desfăşurarea obiceiului, sintagmele textului, putem stabili următoarele secvenţe în care posibilităţile de atac apar în paralel cu măsurile de apărare :

1. *Cele 24 de zile dintre Srodul Rusaliilor şi Rusalii.* În această secvenţă funcţionează interdicţiile, pot interveni încălcări şi acţionează pedepsitor ielele, dar ceata de căluş face exerciţii antrenîndu-se în dansuri, rememorîndu-şi riturile, recrutînd noi membri, constituindu-se ca unitate.

2. *Jurămîntul din ajunul zilei de Rusalii.* Plasarea jurămîntului după perioada de exerciţii reliefează şi ea reguli de organizare militară. Numai ceata constituită şi instruită poate depune jurămîntul, fiind gata să apere colectivitatea de agresiunea ielelor.

3. *Prezentarea cetei în dimineaţa zilei de Rusalii în faţa comunităţii.* O manifestare care marchează prezenţa ei gata de apărare, pentru a se opune rolului mai activ al ielelor, a căror posibilitate de atac este socotită iminentă pe baza credinţei că în zilele marcate, în sărbători, forţele răufăcătoare sînt mai active, şi vigilenţa comunităţii trebuie să fie sporită, asigurînd acţiuni de apărare prompte.

4. *Secvenţă recurentă de colindare a tuturor gospodăriilor satului şi a celor din satele învecinate în cazul că acestea nu au cete de căluş.* Colindatul de la gospodărie la gospodărie, ca şi cel de Anul Nou, avea la bază principiul amintit mai înainte, fiecare gospodărie reprezenta întregul şi răspundea pentru întreaga bunăstare a comunităţii. A nu primi ceata de căluş însemna deci a te exclude din comunitate şi în situaţia critică a renunţa la apărarea cetei. Poate, într-un fel a te situa în afara umanului social şi a pactiza cu reprezentările mitologice duşmane. Pe baza aceluiaşi principiu, necolindarea unei gospodării de către ceata de căluş înseamnă negarea ajutorului obligatoriu, abaterea de la îndatorirea de apărare a comunităţii.

5. *Eventualul rit de recuperare a celor „luaţi din căluş", aşa-zisa „vindecare".* Este vorba de un rit de recuperare şi nu de o simplă vindecare vrăjitorească ca în cazul descîntecelor sau al dervişilor din Balcani. Reiese aceasta din faptul că ceata de căluş nu acţiona cînd era chemată decît după ce diagnosticase „ritual" cazul şi era sigură de intervenţia pocitoare a ielelor. Ea intervenea, deci, nu pentru a vindeca întîmplător pe oricine şi de orice boală. Ea nu vindeca decît pe cel ce a călcat interdicţia şi a fost pocit de iele [10]. Intervine pentru a-l recupera şi a restabili echilibrul balansat de acţiunea răufăcătoare a ielelor.

6. *Manifestarea de încheiere a colindatului cetei de căluş în faţa întregii comunităţi.* Aceasta marchează sfîrşitul perioadei de apărare în care au fost angajaţi căluşarii, şi chiar dacă nu explicit o victorie asupra ielelor, în orice caz eficienţa prezenţei cetei paramilitare, posibilitatea ei de a recu-

[9] Teofil Frîncu şi George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1969, p. 19—55.

[10] Mihai Pop, *Consideraţii etnografice şi medicale asupra căluşului oltenesc*, în *Despre medicina populară românească*, Bucureşti, f.d., p. 216—217.

https://biblioteca-digitala.ro

pera pe cei pociți, deci de a restabili echilibrul balansat cu un plus calitativ față de situația anterioară practicării jocului călușeresc cu recurență în fiecare an.

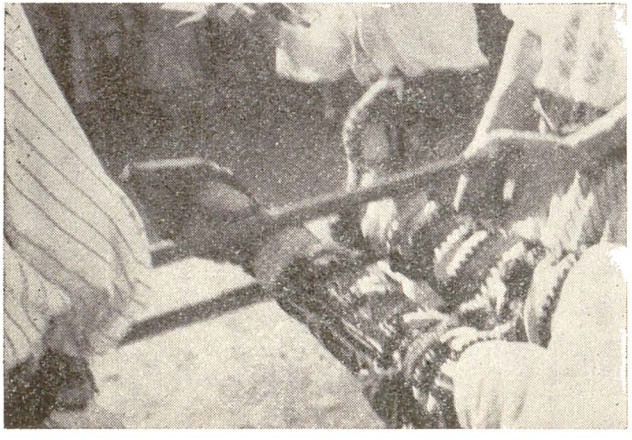
7. Desfacerea cetei în seara ultimei zile a perioadei de colindat din gospodărie în gospodărie. Încetînd perioada de interdicție și a presupusei acțiuni dușmănoase a ielelor, și ceata împlinindu-și misiunea se dizolvă, călușarii se întorc la vatră, reintră în viața cotidiană.

În desfășurarea normală a vieții comunităților umane din Bărca și Giurgița intervenea deci o perioadă de 36 de zile în care, prin contactul cu reprezentările mitologice, ponderea cade pe ritualitate. Comunitatea trece din cotidian în ritual pentru acest răstimp și revine după terminarea lui din nou la viața cotidiană. În acest răstimp comunitatea conferă atributele ei de apărare cetei de căluș. În acest caz ceata de căluș nu mai este o simplă formație paramilitară de apărare, ci o formație de apărare la nivelul ritualității. Actele ei sînt acte rituale, întreaga desfășurare a obiceiului se organizează ca un scenariu ritual, insignele cetei și acțiunile ei capătă valoare simbolică la nivelul ritului. Călușul din Bărca și Giurgița este deci un rit de apărare împotriva agresiunii ielelor. Fără a intra în toate detaliile — „echipamentului" și „armamentului" — recuzitei cetei, vreau să remarc unele elemente cu semnificație clară. Ceata de căluș este îmbrăcată într-un costum aparte, care se deosebește de costumul de sărbătoare al sătenilor prin fesul pe care îl poartă pe cap, prin betele încinse în diagonală pe piept, prin tuzlucii și clopoțeii de la picioare și prin pintenii de la opinci, prin batistele frumos brodate oferite de fete și tichiile de copii mici ce le atîrnă la cingătoare, prin ciucurele de lînă pe care vătaful îl are atîrnat în față și cu care face gesturi falice. (Foto 1, 2, 3, 4.) Dacă unele din aceste elemente de „echipament" conotează doar în chip general caracterul de unitate de apărare, pentru altele conotația este mai precisă. Zgomotul clopoțeilor, ca și strigătele de luptă „Halai — Șa !, Halai Șa !" sînt menite să îmbărbăteze ceata și să sperie forțele dușmane. Gesturile falice departe de a fi astăzi numai semne de fecunditate sau fertilitate, cum s-a spus de atîtea ori, sînt, în corelație cu celelalte semne ale scenariului ritual, amenințări înjurioase la adresa ielelor, echivalente cu folosirea cuvintelor ce denumesc organele sexuale în înjurăturile din comunicarea cotidiană interumană. Iar tichiile de copii mici mi se pare că ar putea fi legate de protecția aparte pe care ceata de căluș o acordă copiilor. Un simbol ce conotează legătura directă dintre ceată și copiii ce nu sînt responsabili încă de actele lor și pentru care ceata poartă deci răspundere particulară. Steagul este fără îndoială insigna cetei. Este o insignă cu multe conotații, un simbol cu bogată polisemie. El este alcătuit dintr-o prăjină lungă cît de două ori statul unui om, care are la vîrf „o cîrpă", un prosop țesut în casă, fire de usturoi și de pelin. Anca Giurchescu arată că trebuie să fie atîtea fire de usturoi și pelin cîți membri are ceata, conotație importantă pentru faptul că steagul ca insignă reprezintă concret întreaga ceată [11].

R. Wolfram în studiul său despre grupele de vîrstă și cetele de bărbați la români descrie o formă mai veche a făcutului steagului, pe care noi nu am mai întîlnit-o. Descrierea lui arată clar că steagul nu este o simplă

[11] Anca Giurchescu, *The căluș*, în *Balkan — Arts Traditions*, New York, 1974, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro



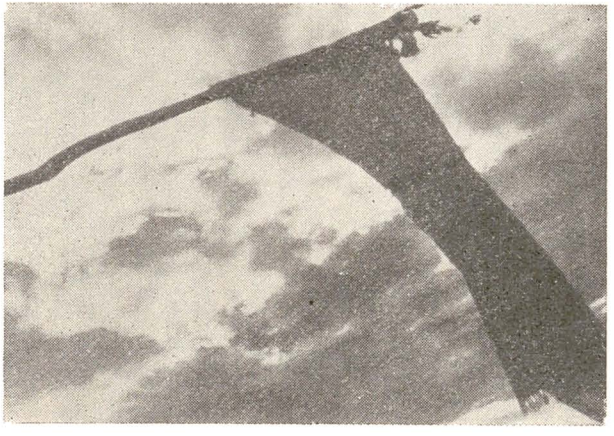


Foto 1, 2, 3, 4 Elemente de costum și recuzită.

https://biblioteca-digitala.ro

insignă, ci o insignă rituală care reprezintă ritualitatea întregii cete, căreia îi conferă puterea de a acționa ritual asupra reprezentărilor mitologice.

R. Wolfram arată că, cu două săptămîni înainte de Rusalii, ceata de căluș se ducea la o bătrînă vrăjitoare. Vrăjitoarea le dădea o năframă neagră purtată de o femeie moartă de curînd. În colțul năframei lega un cățel de usturoi descîntat. Năframa se fixa la prăjina steagului, apoi steagul astfel aranjat era fluturat deasupra capetelor cetei. Cel asupra căruia se oprea cu mai multă insistență începea să danseze tot mai repede, pînă se prăbușea la pămînt. În zorii zilei următoare ceata se ducea la vrăjitoare și începea să joace. Vrăjitoarea se învîrtea în jurul cercului de jucători spunînd un descîntec. Cînd ajungea la un punct culminant, ea trecea steagul din nou deasupra capetelor cetei și dobora pe unul din membrii ei. Era o dovadă că descîntecul și-a făcut efectul și steagul este o armă rituală eficientă [12].

Ritul mai vechi, pe care îl descrie R. Wolfram, dă cîteva indicații deosebit de prețioase asupra simbolicii steagului. Mai întîi faptul că steagul nu avea un prosop alb, ci o năframă neagră de la o femeie moartă de curînd. Se conotează faptul că puterea rituală a călușului vine din neamul celor morți, care dincolo de lumea aceasta se găsește, prin atestarea mitului marii treceri, la același nivel cu ielele, care aparțin lumii miturilor [13]. Transmiterea puterii rituale se făcea prin vrăjitorie — mediatoare între lumea miturilor și lumea reală. Ceata se găsea într-o situație liminală în momentul trecerii din cotidian în ritual [14]. În această trecere ea este susținută inițial de vrăjitoare, care deocamdată singură are posibilitatea de a comunica cu cele două lumi. Trecerea călușarilor prin situația liminală din cotidian în ritual era marcată prin facerea steagului, prin descîntarea usturoiului, care prin descîntec capătă un miros și mai pătrunzător, mirosul menit să înspăimînte pe iele ca și tămîia pe diavol, prin testarea eficienței forței rituale în doborîrea unui membru al cetei, prin cercul ritual de apărare pe care vrăjitoarea îl trasează descîntînd în jurul cetei.

A doua insignă a cetelor de căluș din Bărca și Giurgița era o bucată de lemn de cca 30 cm, curbată la vîrf și îmbrăcată în piele de iepure, pe care ei o numesc „Neica". Întrucît cele două cete nu aveau mut și nici un simbol explicit al falusului, pe care să îl mînuiască mutul, înclin să cred că „neica" îndeplinea acest rol. El era exhibat de vătaf cu o injurie, cu el se speriau copiii și se schițau gesturi ambigue de agresivitate sexuală față de femei. Se făcea în chipuri diverse contactul cu spectatorii scenariului ritual. (Foto 5.)

Dar cum mutul din celelalte cete de căluș [15] nu este, după părerea mea, decît arlechinul teatrului și al jocurilor de carnaval și rolul lui este ca, prin gesturi ambigue, să țină legătura cu publicul, să comenteze ritul, la fel cum unii povestitori întrerupînd cursivitatea narațiunii comentează

---

[12] Richard Wolfram, *Alte Klassen und Männerbünde in Rumänien*, în „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", vol. 64, 1934, p. 122.

[13] Mihai Pop, *Mitul marii treceri*, în „Folclor literar", II, Timișoara, 1968, p. 88—90.

[14] Victor Turner, *Betwixt and Between. The liminal Period in Rites de Passage*, în *The Forest of Symbols*, Ithaca — London, 1966, p. 93—111.

[15] M. Bahtin, *François Rabelais*, București, 1974, p. 42—44.

https://biblioteca-digitala.ro

cele povestite, iar falusul nu semnifică în acest caz explicit fecunditate şi fertilitate, ci doar ambiguă agresivitate sau injurie la adresa ielelor, decurge că „neica" — şi numele pledează pentru aceasta — joacă acelaşi rol.

Căluşarii din Bărca şi Giurgiţa aveau fiecare cîte un „băţ". În alte locuri ei au o sabie de lemn. Este şi într-un caz şi altul o armă care, în lupta

Foto 5 Vătaful cetei de Căluş din Bărca speriind copiii.

cu oamenii, poate fi relativ eficientă, dar în lupta cu ielele nu este eficientă decît prin valoarea pe care i-o conferă ritul.

Secvenţa de trecere de la perioada de instruire la acţiunea propriu-zisă a căluşului, ca scenariu ritual, o constituia jurămîntul. Jurămîntul este secret pentru că ceata performează un rit, are caracter ezoteric prin însuşi faptul că ea trebuie să păstreze secretul mijloacelor sale de apărare. El are loc în spaţiul liminal, în cazul nostru pe malul unui pîrîu, în alte locuri între trei hotare. Valoarea simbolică a spaţiului liminal, exprimat concret prin situarea lui între uscat şi apă sau între hotare, este evidentă. Spaţiul capătă ritualitate prin conotările sale de limită, izotopice cu celelalte liminalităţi ale ritului. Nimeni în afară de membrii cetei n-are voie să ia parte la depunerea jurămîntului.

Cetele erau formate aici de regulă din cîte 7 membri, dar concret, în 1958, şi din mai puţini şi aveau fiecare cîte un „vătaf" şi un „ajutor de vătaf". Membrii cetei datorau supunere totală vătafului şi erau obligaţi să respecte întocmai regulile ritului. Formula variabilă a jurămîntului afirmă supunere faţă de vătaf şi respectarea regulilor ritului. Ea nu ne-a fost niciodată trădată, celor ce au cercetat obiceiul căluşului, fie fiindcă este făcută sub blestem, fie pur şi simplu fiindcă intră sub secretul caracterului ezoteric al ritului, care obligă la păstrarea secretului.

Jurămîntul se făcea la steag. Pe prăjina înfiptă vertical în pămînt, vătaful înseamnă cu cuţitul „statul" fiecărui membru al cetei. Este după părerea mea actul de înscriere orală în registrul cetei. Un act ce ţine şi el de logica sensibilului, proprie culturilor de tip folcloric, nu de nominalitatea culturilor gramaticalizate. După înscrierea orală a membrilor cetei

https://biblioteca-digitala.ro

cuțitul este înfipt în pămînt. Unealta de fier, folosită de forțele dușmane în timpul cînd folosirea ei este prohibită, ne face să ne gîndim la valențe simbolice ce ar întări ipoteza lui Violet Alford în legătură cu confreria fierarilor[16]. Ceata se așază apoi în genunchi în jurul bățului, punînd fiecare membru al ei, pe rînd, mîna pe băț de jos în sus pentru a se angaja să facă parte din căluș un număr de ani, după voia lui. Cel din urmă mimează

Foto 6 Jurămîntul cu mîna în apă.

un act de doborîre. La Bărca și Giurgița rostirea formulei s-a făcut cu mîna în apă, pe malul pîrîului. (Foto 6.) Lucrul nu este lipsit de interes dacă din multele conotații ale simbolului apă reținem bărbăția și dacă, cum vom vedea, doborîrea se face de obicei prin stropirea cu apă dintr-o ulcică așezată în mijlocul jocului, ulcică pe care vătaful o sparge cu bățul, cu un gest pentru a elibera apa, forța virilă. La sfîrșit membrii cetei sar în ritm de dans pe rînd unul peste altul, marcînd solidaritatea pe baza principiului „unu pentru toți, toți pentru unu". Jurămîntul se încheie printr-un dans în cerc, care, ca în toate riturile, este sigiliul oral pus pe actul încheiat.

Constituită, avînd atributele rituale marcate prin steag, puterea de a-și îndeplini obligațiile de apărare, legată prin jurămînt, ceata se prezintă în dimineața zilei de Rusalii în fața comunității. Își joacă jocurile pe care le încheie cu „hora din căluș", în care se pot prinde și membrii comunității și în care e bine să fie jucați mai cu seamă copiii mici, pentru a fi feriți de forțele mitice răufăcătoare. (Foto 7, 8.) În scenariul ritual această prezentare echivalează, în lectura mea, cu defilarea trupelor înainte de a porni la luptă.

Urmează apoi colindatul din gospodărie în gospodărie. La fiecare gospodărie ceata este primită cu porțile deschise. (Foto 9.) Jocul se desfășoară în curte. Dar, ca și în cazul colindatului, ceata nu dansează toate dansurile, ci numai unele, poate numai unele pe care gospodarul le cere. Pe baza principiului compensației, ceata este răsplătită cu bani sau bunuri în natură pentru dansurile performate. În unele gospodării i se oferă băutură și chiar mîncare.

[16] Violet Alford, *Sword Dance and Drama*, London, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

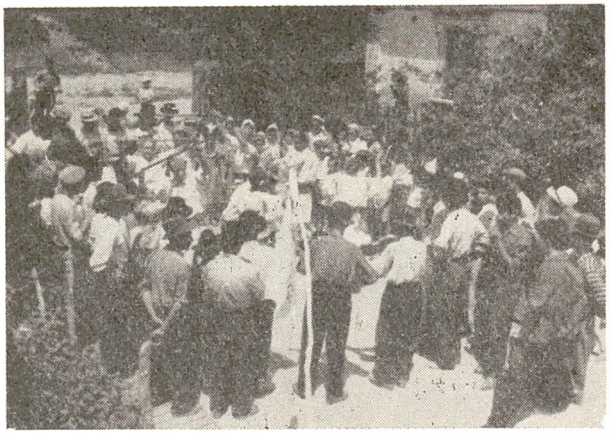


Foto 7 ,,Hora din Căluș''.

Foto 8 Jucatul copiilor.

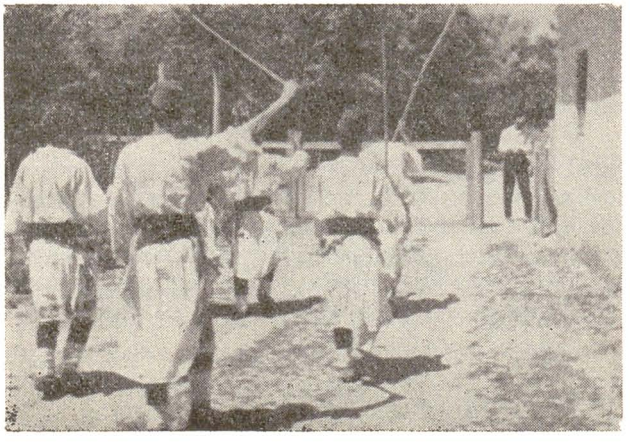


Foto 9 Colindatul pe la gospodării.

https://biblioteca-digitala.ro

În toate zilele cît durează colindatul, membrii cetei trăiesc împreună, dorm și mănîncă împreună, ca și orice „trupă". Nu au interdicții de băutură, dar le sînt prohibite contactele sexuale.

Cetele de căluș din Bărca și Giurgița aveau în repertoriul lor următoarele dansuri: *Floricica*, *Bățul*, *Cătrința*, *Rața*, *Sarea și lîna*, *Calul* și *Chiserul*. Denumirile sînt cînd metonimice, cînd metaforice și derivă fie din insignele scoase în relief — *Bățul* —, fie din anumite elemente ale dansului sau actului ritual — *Floricica* și *Rața*. *Calul* cred că are la bază o etimologie populară care derivă călușul din cal și care face ca în acest dans membrii cetei să necheze. Dar, cum lingviștii nu s-au pronunțat încă definitiv asupra etimologiei călușului, cred că trebuie să tratăm etimologia populară doar ca o lectură ulterioară a insiderilor pentru un cuvînt al cărui înțeles propriu s-a pierdut.

În lectura mea fiecare din aceste dansuri este un act simbolic ce poate avea mai multe conotații. Deci un caracter polisemic. Dar întrucît în toate faptele polisemice semnificațiile se organizează ierarhic, în raport cu funcția actului în sistem și a sistemului în contextul în care se performează ritul, cred că putem scoate în relief anumite semnificații ce derivă din structura paradigmatică a ritului.

În ierarhia limbajelor prin care se face comunicarea rituală între ceată și comunitate, la nivel real, și între ceată și iele la nivel mitologic, dansul ca act cinetic are în căluș locul întîi. Înțelesurile simbolurilor rituale sînt exprimate, ne sînt comunicate, prin dans.

Din această perspectivă *Floricica* exprimă prin virtuozitatea dansului capacitatea deosebită a cetei de a performa actul ritual. Echivalează

Foto 10 „Floricica".

cu dexteritatea mînuirii armelor, ca dovadă a capacității de apărare. Ea este comunicată comunității pentru a recunoaște competența cetei de a-și îndeplini obligația de apărare, de păstrătoare la nivel ritual a bunei rînduieli, la nevoie de restabilitoare a rînduielii, dacă aceasta a fost stricată prin pocire, de recuperare a celui „luat din căluș", de rebalansare, de reechilibrare a lucrărilor. (Foto 10.)

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de denumirea lui şi de lectura de suprafaţă, *Bătul* poate simboliza legătura călușului cu pământul, obţinerea prin această legătură a unor virtuţi rituale deosebite. Aceasta fiindcă şi în alte rituri de trecere, la naştere şi la moarte, legătura este marcată prin aşezarea corpului pe pământ. În acest caz *Bătul* ar putea marca opoziţia pământean/supra-pământean, făpturi umane/reprezentări mitologice, noi cei de aici de pe pământ/iele, cele de acolo din aer sau, mergînd şi mai departe spre numele tabuistice ale ielelor, noi cei din substanţă solidă/ielele, cele de substanţă aeriană — vîntoasele. (Foto 11.)

În structura scenariului ritual *Cătrăniţa*, numită aici şi *Ungurească*, ar putea fi o probă, o încercare a abilităţii şi a rezistenţei la suferinţă a membrilor cetei. O probă echivalentă probelor de validare a eroilor din basme sau a mirilor în cadrul riturilor nupţiale. (Foto 12,13.) Sensul acesta al *Cătrăniţei* a fost în timp diluat total în desfăşurarea plină de haz a scenei bătutului la tălpi a călușarului. S-a petrecut ca şi în alte cazuri o opţiune pentru valenţa de joc a unui semn ritual care altădată îmbina, ca şi mai toate semnele, actele rituale, seriozitatea actului ritual grav, cu jocul.

Raţa, prin nume, prin sunetele care imită pasărea, prin evidenta mimare a coitusului şi prin stropirea cu apă, aglomerează mai multe semne care îi potenţează ambiguitatea şi dau posibilitatea să fie citită diferit după cum colectivitatea optează pentru una sau alta din semnificaţii. (Foto 14.) Aş remarca însă, dincolo de sunetele care imită măcăitul păsării şi de gestica actului, ritmul măcăitului şi direcţia mişcării, împingerea înăuntru — prin ceea ce la suprafaţă am putea numi coitus — şi scuiparea în afară a apei. Deci, redus la esenţă, jocul ar putea marca prin ritmul exprimat, printr-o diversitate de semne, opoziţia înăuntrul/ în afară. În cazul acesta structura scenariului ritual *Raţa* ar fi afirmarea puterii cetei de a expulza, de a da afară prin puterea virilă a apei ceea ce ielele ar putea introduce răufăcător în trupul omenesc prin simularea perfidă a coitusului. Ca şi în cazul *Cătrăniţei*, actul ritual grav se îmbină cu jocul şi poate fi citit prin sublinierea valenţei din urmă a semnului. Doar considerarea întregului obicei al călușului ca un rit de fecunditate a făcut pe cei ce l-au privit din afară să citească *Raţa* ca o mimare a actului sexual. Dar, dacă ne gîndim că conotaţiile cu aluzie la organe sau acte sexuale au în comunicarea inamicală cu duşmanii caracterul pe care îl au şi înjurăturile, atunci acest moment ar marca distanţa pe care, astfel exprimată, performerii o iau faţă de reprezentările mitologice, doza de luciditate cu care ei le privesc şi umorul caracteristic mediilor populare, care ştiu să transforme actul în contraact pentru a se elibera de constrîngerile credinţelor structurate într-un sistem de reguli pe care ei l-au creat în cursul vremii şi pe care cei ce îl mai practică l-au moştenit. Ca şi în atîtea alte cazuri în comportările societăţii de tip folcloric, atunci cînd sistemul principal de norme devine insuportabil, se trece într-un sistem secundar care, fără a fi negarea sistemului principal, ia distanţă faţă de el, îl parodiază, într-un fel îi răstoarnă valorile [17].

[17] M. Bahtin, *Limbajul pieţii publice*, în *François Rabelais*, p. 160—217, şi V. Turner, *Metaphors of Antistructur in Religious Culture*, în *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca — London, 1974, p. 273—299.

https://biblioteca-digitala.ro

Prea evident pentru a mai fi adîncit, dansul *Sarea și lîna* cred că este simbolul protecției pe care ceata de căluș o acordă gospodăriei. Interpretarea psihanalitică după care cele două materii ar fi simbolurile sexuale mi se pare a fi, ca multe interpretări similare ale simbolurilor polisemice, posibilă în alte rituri, dar în afara structurii scenariului ritual pe care îl citesc.

Ultimele două dansuri *Calul* și *Chiserul* sînt în lectura mea variantele aceluiași simbol ritual. Faptul că se repetă le potențează valoarea în ansamblul ritului. Ele marchează puterea cetei de a birui agresivitatea ielelor. Membrii cetei de căluș poartă în tot timpul, la cingătoare, fire de usturoi și de pelin. Dar în timpul acestor două dansuri vătaful le dă să mestece căței de usturoi. Le întărește astfel rezistența rituală în fața agresivității ielelor, în faza finală a luptei. În cadrul acestei secvențe are loc „doborîrea din căluș". Cel doborît este, ca și în toate riturile, „țapul ispășitor", cel ce este sacrificat pentru a salva comunitatea, cel ce cade în luptă pentru a asigura victoria. Sacrificiul ritual este și în cazul călușului, ca și în alte obiceiuri, obligatoriu în virtutea principiului compensației. Vătaful îl alege în *Chiserul* pe cel ce va fi doborît prin atingerea cu steagul. În acest semn steagul își manifestă toate virtuțiile pe care i le-a conferit actul ritual de „sfințire" a lui prin medierea vrăjitoarei. Sau este atins în *Calul* cu „neica", ca semn că alegerea a căzut asupra lui. Dar el nu cade decît în momentul în care vătaful, spărgînd ulcica cu apă ce stă în centrul cercului format de jucători, eliberează apa care îl stropește, redîndu-i odată cu căderea, cu moartea fictivă, și puterea de a reînvia. În tehnica ritului opoziția moarte/viață se traduce, prin aplicarea regulilor de transformare, în opoziția agresiune din partea reprezentărilor mitologice și victorie din partea oamenilor : în luptă, sacrificiu și victorie. Sacrificiul este deci actul de mediere prin care ritual se obține victoria, iar călușarul doborît „țapul ispășitor", mediatorul.

Am arătat că socotesc *vindecarea* act de recuperare de către colectivitate, a celui „luat din căluș", prin intermediul actului de vindecare practicat de ceată. Recuperarea se face cu ajutorul dansurilor *Calul* și *Chiserul*. În comuna Bărca unde am reconstituit vindecarea, care nu s-a făcut cînd am făcut noi cercetarea, pe lîngă sacrificarea rituală a„ țapului ispășitor" pentru a recupera pe cel pocit, s-au sacrificat efectiv trei pui negri de găină. În actul de recuperare legea compensației a funcționat deci cu promptitudine și s-a explicat deosebit de expresiv. Mimica vătafului care a sacrificat puii a exprimat și aici prin grotescul ei îmbinare dintre actul grav și joc. Aceasta chiar dacă doar varianta individuală a vătafului i-a dat această agresivitate particulară. În momentul cînd unul din membrii cetei a fost doborît, cel „luat din căluș", presupus a fi recuperat, a fost ridicat și scos din spațiul ritual, dus departe, readus la viața normală. Firește „vindecarea" s-a făcut în afara satului, într-un spațiu ritual, ca și jurămîntul și spargerea cetei. Poate pentru a izola pe cel pocit de comunitate, dar, probabil, și pentru a depărta de ea momentul de mare tensiune, luptă efectivă împotriva actului agresiv al ielelor.

În încheierea colindatului, în fiecare gospodărie ceata de căluș face o horă, în care intră ca și la început și cei ce participă la desfășurarea

https://biblioteca-digitala.ro

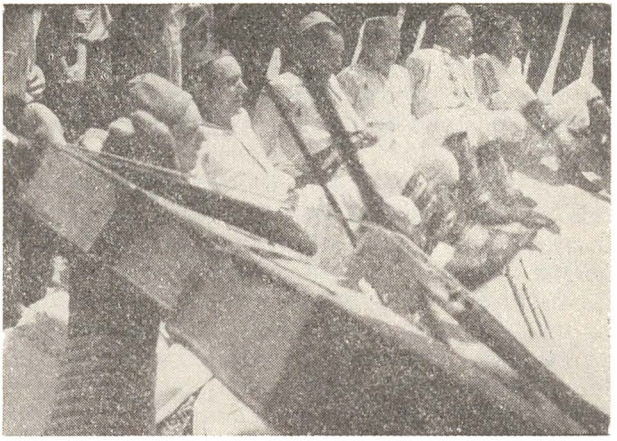


Foto 11 ,,Bățul''.

Foto 12, 13 ,,Cătrănița''.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto 14 „Rața".

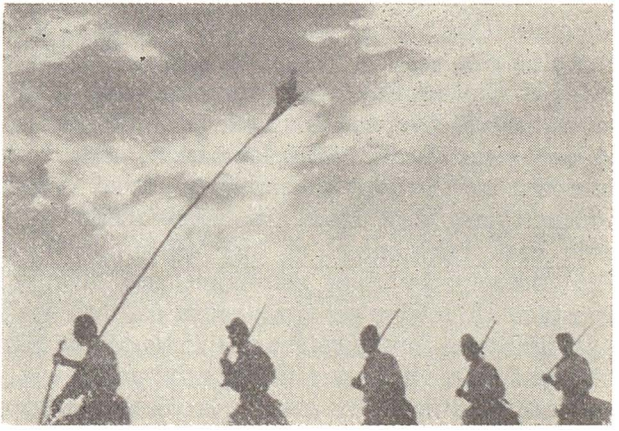


Foto 15 În drum spre desfacerea cetei.

Foto 16 Ceata s-a desfăcut.

https://biblioteca-digitala.ro

obiceiului în gospodăria colindată. Este un dans de cerc care încheie, ca şi în cele mai multe scenarii similare, ritul.

Ultimul moment, desfacerea cetei, are loc în seara ultimei zile a timpului ritual şi se desfăşoară cum am arătat, ca şi jurămîntul, într-un spaţiu ritual marcat. (Foto 15.)

Desfacerea cetei implică distrugerea insignelor. Ruperea prăjinii steagului şi îngroparea „neichii" printr-o mişcare a corpului căluşarilor aşezaţi cu faţa spre pămînt, în direcţia de sus în jos. Poate o mişcare contrară aceleia care se practică la *Raţa*. Simetria contrariilor este proprie structurii scenariilor rituale. După săvîrşirea acestui ultim act, fiecare din membrii cetei pleacă singur în altă direcţie. (Foto 16.) Poate în sensul în care în evul mediu mercenarii după ce părăseau o formaţie, în care au slujit, plecau să-şi caute rosturi noi în altă parte. Sugerez această interpretare fiindcă trupele mercenare ar fi putut să fie, în anumite momente ale evoluţiei obiceiului, planuri de referire.

Timpul ritual s-a încheiat. Ceata şi-a îndeplinit rolul de apărătoare a comunităţii. Ameninţarea cu agresiunea a ielelor s-a sfîrşit şi comunitatea îşi reia viaţa normală, în care, cel puţin în acest context, prohibiţia impusă din afară nu mai funcţionează. Ielele, reprezentări mitologice cu multe valenţe, continuă să rămînă în lumea credinţelor şi a legendelor, să acţioneze similar sirenelor asupra celor ce nu au puterea să nu audă cîntecul lor sau sînt presupuse a cauza îmbolnăviri prin „pocire", ce se vindecă prin descîntece. În cazul acesta nu sînt însă decît mediatoare prin care vrăjitoarea, ce efectuează „făcătura" mediatoare, acţionează din însărcinarea unor duşmance sau duşmani reali. Am citit şi aceste ipostaze ale ielelor pentru a arăta că, deşi în afara perioadei de prohibiţie agresivitatea care motivează existenţa obiceiului căluşului nu mai funcţionează, ele nu dispar din spaţiul mitologic al oamenilor şi în lecturile pe care aceştia le fac pentru explicarea căluşului pot să confunde cauza cu efectul şi ne orientează în direcţii greşite discursului nostru antropologic primar asupra obiceiului.

Am încercat o lectură a căluşului în varianta pe care am cercetat-o şi filmat-o în Bărca şi Giurgiţa în 1958. Este doar una din lecturile posibile şi aş vrea să fie doar incitare la alte lecturi. O incitare la lecturi nu numai pentru a căuta să înţelegem mai bine sensul căluşului, ci pentru a citi şi alte rituri şi mituri şi a căuta să le definim ca semne şi să le descifrăm semnificaţia. După ce am acumulat atîtea informaţii preţioase asupra culturii noastre tradiţionale de tip folcloric, după ce le-am asigurat păstrarea şi ne străduim să le sistematizăm, este timpul nu numai să le descriem prin ceea ce apare evident, ci să ne aplecăm asupra lor pentru a le citi sensurile şi a tinde să desprindem logica internă a spiritualităţii româneşti, să elaborăm sistemul de semne şi modele ale culturii noastre tradiţionale negramaticalizate, principiile în virtutea cărora şi-a articulat mecanismul în raporturile cu ordinea socială, cu neamul, cu natura şi cu ceea ce oamenii credeau că este dincolo de materie, cu lumea miturilor.

https://biblioteca-digitala.ro

«CĂLUȘUL» — MORESQUE ROUMAINE (LECTURE D'UN TEXTE)

L'étude présente une lecture de la coutume du « Căluș », pratiquée dans Bărca et Giurgița, villages d'Oltenie, coutume qui a été étudiée en 1958 par un groupe interdisciplinaire d'études, de l'Institut de Folklore. À l'occasion de cette recherche, on a filmé la coutume. L'auteur présente le film, en le considérant comme un texte cohérent.

Dans les villages mentionnés il y existe une interdiction ; on ne travaille pas avec des objets de fer dans toutes les jeudis, en commençant depuis « Srodul Rusaliilor » (Pentecôte) jusque dans la deuxième semaine après la Pentecôte. La croyance précise que ceux qui ne respectent pas cette interdiction seront « défigurés » par les mauvaises fées (« iele »), des représentations mythologiques, cette fois-ci maléfiques.

La communauté de ces deux villages se trouve, donc, sous la pression de cette interdiction extérieure, interdiction venue du monde des représentations mythologiques ; elle est menacée d'être « défigurée » par ses propres membres qui n'ont pas respecté l'interdiction. La communauté se trouve dans une situation liminale. La coutume fonctionne donc comme un rite destiné à aider la communauté pour dépasser la situation liminale. Le groupe de « căluș », qui commence ses préparatifs et l'enrôlement des membres aux Pentecôtes, est considéré une formation paramilitaire dont la mission est de défendre la communauté de l'agression des mauvaises fées et, au cas de « défiguration », il doit récupérer les « défigurés » par un rite de guérison intégré à la coutume. Il doit rebalancer la situation, qui a été balancée par l'agressivité des mauvaises fées, et d'établir la bonne et due forme nécessaire au déroulement normal de la vie des hommes.

La lecture se fonde sur une analyse syntagmatique du texte, établissant les liaisons syntactiques entre les parties composantes de la coutume ; elle se fonde aussi sur l'établissement des paradygmes nécessaires à l'interprétation des différents éléments et à leurs relations comme des signes dans l'ensemble du système symbolique des coutumes similaires. L'établissement des isotopies et l'aplication des lois de transformation permet de proposer, par la lecture, les sens propres de la coutume comme un rite de défense des communautés contre l'agression extérieure, comme une action rituelle de rétablissement de l'ordre, de transformation d'un acte destiné à désorganiser l'ordre social dans une valeur culturelle.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NAIUL ROMÂNESC

TIBERIU ALEXANDRU

Ţinînd seamă de suprafaţa ţării şi de numărul sufletelor care-o populează, instrumentarul folcloric al românilor apare peste fire de bogat. Pînă în clipa de faţă cercetătorii au identificat cinci feluri de buciume, deosebite prin forma ţevii, lungă între un metru şi jumătate şi peste trei metri (cilindrică sau conică, dreaptă sau încovoiată), cinci tipuri de cimpoaie, caracterizate prin înfăţişarea ţevii melodice (simplă sau dublă, cu număr variabil de găuri pentru degete), o numeroasă familie de fluiere alcătuită din şaptesprezece membri (fluiere drepte, semitraversiere sau traversiere, simple ori duble, fără găuri pentru degete sau cu cinci, şase, şapte sau opt găuri ş.a.m.d.), alături de alte şi alte instrumente muzicale. Nici unul din acestea nu s-a bucurat însă vreodată de faima naiului.

Vedeta incontestată a muzicii populare româneşti din zilele noastre este Gheorghe Zamfir, fecior de ţăran din Găeşti. Cronicarii muzicali se întrec în a găsi cuvinte de neţărmurită laudă pentru măiestria cu care cîntă din bătrînul instrument muzical, pentru frumuseţea repertoriului muzical pe care-l însufleţeşte. „Gheorghe Zamfir magicien de la flûte de Pan", „Le génie de la flûte de Pan : Gheorghe Zamfir", „Gheorghe Zamfir triomphe à Beaulieu", „Délire pour Zamfir : Zamfir le Roumain fait un malheur à Beaulieu", „Zamfir l'enchanteur", „Un enchantement panique", „Avec Gheorghe Zamfir le folklore roumain monte en flèche" ... iată doar cîteva titluri spicuite nu aşa demult din presa Elveţiei Romande.

Naiul lui Gheorghe Zamfir încîntă iubitorii de muzică populară din apusul Europei aşa cum altădată Fănică Luca fermeca vizitatorii expoziţiilor internaţionale de la Paris (1937) şi de la New York (1939), aşa cum şi mai departe în timp Angheluş Dinicu îşi captiva ascultătorii veniţi din întreaga lume la Expoziţia Universală de la Paris din 1889. În aceeaşi vreme naiştii români erau admiraţi în Belgia, la Petersburg, Moscova şi în alte oraşe ale Rusiei. Se crede chiar că Rimski-Korsakov a introdus naiul în partitura operei-balet *Mlada* (1893) sub înrîurirea lăutarilor români. Cel puţin aşa reiese dintr-o cronică elogioasă la adresa tarafului vestitului capelmaistru Sava Pădureanu, publicată în „Novoe vremia" din Petersburg la 15 iulie 1894, cu referire specială la naistul

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 33–48, Bucureşti, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

formaţiei [1]. Gloria pe care au cucerit-o lăutarii români peste hotare este încă şi mai veche. O adresă a feldmarşalului P.A. Rumianţev din 18 iunie 1774 solicita Divanului Valahiei să trimită la Petersburg pe muzicantul român Ivaniţu împreună cu fratele său care zice din cobză şi cu Stancu care zice din nai, spre a cînta la curtea Ecaterinei a II-a. Textul rusesc original spune: „Валашских Музыкантов Иваницу с братом его, который играет на кобзе и Станку который играет на дудочках" [2]. Este evident că prin „dudocică" se înţelegea naiul, după cum este iarăşi evident că Ivaniţu cînta din vioară, formaţia lăutărească tipică a vremii, ca şi în bună parte a secolului următor, fiind formată din vioară (sau viori), cobză şi nai.

Vîlva stîrnită în jurul naiului românesc face pe mulţi să creadă că bătrînul instrument meşterit după legendă de zeul Pan din făptura gingaşei nimfe Sirinx, prefăcută de teama sa în trestie mlădioasă, supravieţuieşte în mîna muzicanţilor români. Cei avizaţi ştiu însă că naiul este pe de o parte mai vechi decît mitologia elină, iar pe de altă parte că este unul din instrumentele muzicale cele mai răspîndite în lume. Este întotdeauna alcătuit din mai multe ţevi de lungimi, uneori şi de grosimi diferite, închise sau nu la capetele inferioare, înmănunchiate în toate felurile care se pot închipui: nelegate unele de altele şi ţinute în mînă în decursul cîntatului, legate într-un fascicul pe care executantul îl roteşte în faţa buzelor, orînduite într-un şir de ţevi alipite sau legate unele de altele în ordine descrescîndă ori cu ţeava cea mai mare la mijloc şi cu celelalte, în ordine descrescîndă, de o parte şi de alta a ei ş.a.m.d. Cît priveşte obîrşia lui, este foarte probabilă ipoteza născocirii sale în locuri şi în timpuri diferite. Vîntul care şuieră în ţevile trestiilor frînte duce implicit la ideea construirii unui instrument muzical folosind ca materie primă trestia. Imitarea glasului păsărilor de către naiştii români (în cunoscuta *Ciocîrlie*), călăuzeşte gîndul la versurile lui Lucreţiu, citate de André Schaeffner, în legătură cu cele spuse mai sus [3]:

> At liquidas avium voces imitarier ore
> ante fuit multo quam levia carmina cantu
> concelebrare homines possent aurisque iuvare.
> Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum
> agrestis docuere cavas inflare cicutas [4].

Pe pămîntul României naiul a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri, încă din vremile în care s-a zămislit poporul nostru. Ni-l înfăţişează, între multe alte mărturii arheologice, un minunat basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia. În lumea greco-romană reprezentarea acestui instrument era frecventă, aproape obligatorie în scenele care-l înfăţişează pe zeul Pan ori făpturile din preajma sa, de aceea singure documentele arheologice din acea vreme nu constituie o dovadă concludentă a existenţei sale în această parte a

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Intrepreţi români în Rusia*, în „Probleme de muzică", V (1957), pp. 66–67; Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960, pp. 113–117.

[2] George Breazul, *Ştiri noi despre relaţiile muzicale româno-ruse*, în „Muzica", VI (1956), nr. 1–2, p. 36.

[3] André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, p. 14.

[4] Lucretius, *De Natura*, V, v. 1379–1383.

https://biblioteca-digitala.ro

lumii : reprezentarea sa nu dovedește neapărat folosirea lui în muzica acelor vremi. Documentelor arheologice li se alătură însă o nouă dovadă : Ovidiu, poetul, ni-l descrie așa cum pare-se l-a văzut în mîna păcurarilor din locul amarului său surghiun, Dobrogea zilelor noastre, mirîndu-se parcă de faptul că țevile erau lipite una de alta cu smoală :

Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis
proque lupo pavidae bella verentur oves[5].

Trebuie însă spus că nici această mărturie nu este hotărîtoare : versurile în chestiune ar putea fi o simplă figură poetică generică[6].

Numele autohtone ale instrumentului, pare-se cele mai vechi, sînt „fluierar" „fluierici", „fluieraș", „fluierător" și „șuierită", denumiri dintre care unele stăruie pînă în zilele noastre. Li s-a adăugat pe alocurea, pare-se în sens peiorativ, numele de „coaste". Mai apoi instrumentul a fost numit „moscal" sau „muscal", iar mai tîrziu „nai", cuvînt cu care este cunoscut îndeobște în vremea noastră. Executantului i se spune „naist" (odinioară „naier", „naingiu", „naiargiu" sau „naigiu"). Obîrșia orientală a celor din urmă termeni — „nay" sau „ney" înseamnă în persană, arabă și turcă fluier de trestie, „nay mus" înseamnă în persană fluierul lui Pan, iar „miskal", „musikar", „musiqal" sau „musqal" înseamnă în persană, arabă și turcă de asemenea fluierul lui Pan[7] — , precum și faptul că instrumentul zilelor noastre este făcut din țevi de bambus, duce gîndul la ipoteza întîlnirii probabile a unui străvechi instrument autohton, rustic și bucolic, cu unul profesional-lăutăresc, venit mai tîrziu din Orient.

1. Detaliu de pe un sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia. Foto: C. Popescu.

De la Franz Joseph Sulzer știm că în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, între instrumentele „muzicii turcești de cameră" de la curte, figura și „das Muskal, oder Siebenpfeife (Syringa Panos)"[8]. Instrumentul făcea concomitent parte și din tarafurile lăutarilor români din zonele de șes ale Munteniei și ale Moldovei, alături de „una, cel mult două viori" („einer, höchstens zwo Violinen")[9] și de cobză : „o mandoră cu ton înfun-

[5] Ovidius, *Tristia*, V, 10, 25.

[6] Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Academia Română. Memoriile Secțiunii istorice, Seria II, tomul III, București, Cultura Națională, 1926, p. 144.

[7] Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin, Julius Bard, 1913, passim.

[8] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Rudolf Gräffer, 1781, vol. II, p. 434.

[9] *Ibidem*, p. 417.

https://biblioteca-digitala.ro

dat cu strune de maţ, pe care le lovesc cu o pană de gîscă, ca la ţiteră" („einer stumpftönigen Mandore mit Darmsaiten bezogen, die sie wie die Zythern mit einem Federkiele schlagen")[10].

Sub numele de „muscal" fluierul lui Pan este pomenit într-o enumerare de instrumente muzicale în *Biblia* din Bucureşti (1688)[11], tipăritură monumentală tradusă de fraţii Şerban şi Radu Greceanu, îndeosebi după o versiune greacă tipărită la Frankfurt pe Main. Naiul este însă atestat cu mult înainte şi anume în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, atribuite domnitorului Munteniei (1512—1521). Textul original, scris în slavonă, pomeneşte între instrumentele muzicale pe care domnitorul se cade să le aibă la masă şi „ţevniţa" (цѣвница)[12], nume prin care trebuie înţeles naiul. Într-adevăr, naiul rusesc „kuviklî" (кувиклы) este numit totodată, pînă în zilele noastre, şi „ţevniţa" (цевница)[13].

Nu ştim încă nici cînd şi nici în ce împrejurări anume denumirea actuală „nai" a început să fie dată fluierului lui Pan. Începînd din veacul al XVIII-lea termenul apare destul de frecvent în scrierile timpului. Din păcate nu se poate şti cu certitudine cînd anume numeşte fluierul lui Pan şi cînd anume fluierul propriu muzicii clasice orientale, cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele şi cu şapte găuri pentru degete, a şaptea tăiată în spatele tubului deasupra celorlalte, numit aşijderea „nai" (uneori „nei"). Acesta din urmă a pătruns în ţările româneşti odată cu cultura muzicală orientală, cultivată — uneori chiar practicată — de către clasa dominantă. De pildă, multilateralul învăţat Dimitrie Cantemir (1673—1723), domn al Moldovei (1693 şi 1710—1711), cunoscut în muzica turcească sub numele Kantemiroğlu sau Kantimir Oğlu (fiul lui Cantemir), a strălucit ca teoretician, pedagog, compozitor şi interpret din tanbur şi — după cum ne relatează Anton Pann[14] — şi din nai (fluierul amintit mai sus, nu fluierul lui Pan).

Pe la mijlocul veacului trecut denumirea „nai" pentru fluierul lui Pan s-a împămîntenit definitiv. Traducînd din greceşte *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino, tipărită la Viena în 1819, George Sion foloseşte în lucrarea sa, apărută la Bucureşti în 1859, ambii termeni, şi pe cel vechi „muscal" şi pe cel nou „nai", atunci cînd înşiră instrumentele pe care lăutarii noştri le mînuiau cu înalt meşteşug : vioara, cobza şi „muscalu (naiu)"[15]. L-a determinat textul original în care autorul explică numele „muscal" prin elinul „sirinx" (σύριγξ) :"... ἡ Μουσκάλι, (αὕτη ἐςὶν ἡ

[10] *Ibidem*, p. 452.

[11] H. Tiktin, *Dicţionar român-german — Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, Bucureşti, Imprimeria statului, 1911, vol. II: D-O.

[12] Ion Bogdan, *Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI*, publicate de... Ediţie revăzută şi completată de P. P. Panaitescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959, pp. 230, şi 279.

[13] К. Вертков, Г. Благодатов, З. Язовицкая, *Атлас Музыкальных инструментов народов СССР*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1963, pp. 23 şi 263.

[14] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Bucureşti. Întru a sa Tipografie de muzică bisericească, 1845, p. XXIX.

[15] Dionisie Fotino, *Istoria generala a Daciei saŭ a Transilvaniei, Ţereĭ Munteneschĭ şi a Moldoveĭ*. Traducere de George Sion, Bucureşti, Imprimeria naţională a lui Iosef Romanov et compania, 1859, vol. III, p. 239.

https://biblioteca-digitala.ro

σύριγξ)"[16]. Tot pe atunci, Henri [Alfred Heinrich Ehrlich] în prefaţa bilingvă română şi franceză, care precedă prima ediţie a caietului său de *Airs nationaux roumains*, cu prefaţa datată: Viena, aprilie 1850, traduce sistematic „flûte de Pan" prin „nai". Autorul mai precizează: „Les instruments dont se servent les Roumains sont le buccin (chalumeau), le Cavall (flûte longuo et droite, la campagne indispensable du pâtre), la cornemuse, et la flûte de Pan. Il y a beaucoup de paysans qui jouent aussi du violon, mais les artistes de cet instrument se rencontrent plutôt parmi les bohémiens, qui sont les véritables musiciens des villes; ceux ci se servent aussi de la flûte de Pan et de la Kobsa, espèce de mandoline à cordes en métal, qui se jouent avec une pose de plume d'oie. Le chef de la troupe rend la mélodie sur le violon; la flûte de Pan fait ressortir en sons aigus les passages les plus passionnés; la kobsa tient lieu de basse; elle est ordinairement tenue par le plus âgé des artistes bohémiens, qui sur cet instrument éxécute les accompagnements les plus difficiles avec une prestesse admirable". În versiunea românească: „Instrumentele que întrebuinţiasâ Romaniĭ sunt *buciumulŭ*, *cavalu-lŭ*, soçiŭ nedespârţitŭ a-lŭ pastorilorŭ, *cimpoiu-lŭ* şi *naiu-lŭ*. Sunt mulţi ţerranĭ quariĭ maĭ jócâ şi din viórà, dar artistiĭ de aquestŭ instrumentu se aflâ maĭ cu sémâ pr'intrâ Ţigani quariĭ sunt adevêratiĭ musicĭ aĭ oraşelorŭ; aquestiĭ se servescŭ şi cu neiu-lŭ, cu cobsa, o specie de mandolinâ cu córde de metalŭ quare se jócâ cu o pénâ. Capu-lŭ trupeĭ essecutâ melodia pe viórâ; Neiu-lŭ face sî se auḑiâ maĭ tare în sunete ascuţite pasagiuri-le quele maĭ pâtimaşe. Cobsa ţène locŭ de basâ, şi maĭ totŭdĕ-auna è jucatâ de cótrâ quelŭ maĭ în vêrstâ d'intrâ artistiĭ Ţiganĭ quarele essecutâ pe aquestŭ instrumentu acompanimente-le que-le maĭ dificile cu o îndemânare amirabilâ"[17]. Pe cît ştim, aceasta este singura menţionare a folosirii naiului de către ţărani, alături de alte instrumente muzicale ale lor, utilizate după cum se ştie fără scop lucrativ. Autorul — „un călător străin, music de mare talent", cum îl caracteriza Vasile Alecsandri[18] — scrie că a zăbovit printre români „mai mult de trei ani", le-a învăţat limba, le-a cunoscut obiceiurile, moravurile şi „ariile naţionale". Totuşi, după cum se vede, confundă buciumul cu un „Schalmei" oarecare, lucru neîngăduit chiar dacă acesta din urmă ar fi de mărimea uriaşului „Arghūl-el Kebīr" al egiptenilor, clarinet dublu, cu ţeava de ison lungă de peste doi metri, instrument cunoscut şi Europei medievale pînă pe la finele veacului al XVII-lea. O asemenea traducere, mai mult decît stîngace, ne îndrituieşte să privim cu rezervă cele spuse în legătură cu presupusul nai ţărănesc, cu atît mai mult cu cît toate celelalte izvoare care ne sînt cunoscute înfăţişează naiul românesc exclusiv ca instrument muzical profesional, în mîna lăutarilor, muzicanţi de meserie. Cît priveşte aria de răspîndire a instrumentului, ea este circumscrisă la Moldova, Muntenia, Dobrogea şi Oltenia. Nimic nu arată — în faza actuală a cercetărilor — că ar fi fost

---

[16] Διονυσίου Φωτεινοί, Ἱστορία τῆς πάλαι Δακίας, τὰ νῦν Τρανσυλβανίας, Βλαχίας καὶ Μολδαβίας [...] παρὰ ... Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας, Ἐκ τοῦ τυπογραρείου Ἰω. Βαρθολ. Σδεκίου 1819, Τομος Γ', p. 410.

[17] Henri, *Airs nationaux roumains*, transcrits pour Piano par..., Vienne, Pietro Mechetti qm Carlo, [1850], *Préface — Prefaçiâ*.

[18] Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, Bucureşti, Tipografia lucrătorilor asociaţi, 1866, p. 193.

https://biblioteca-digitala.ro

folosit vreodată în celelalte ţinuturi ale României, în Banat sau în Transilvania bunăoară. Totuşi trebuie înţeles faptul că tăcerea izvoarelor nu înseamnă implicit inexistenţa în unele ţinuturi a naiului şi nici lipsa lui de continuitate pe acest pămînt.

O vreme am crezut că naiul ar fi avut odinioară un număr redus de ţevi : şapte — opt. Dintr-o lucrare tipărită la Iaşi în 1777 a lui [Jean Louis] Carra, într-o vreme rezident în Muntenia, reiese acest lucru : „... Le violon, la guitarre allemande et un siflet à huit embouchures dans lesquelles on souffle en le passant et repassant sans cesse sous les levres, sont les instruments du pays" [19]. Într-o traducere mai tîrzie în limba germană (1821) : „Eine Violin, eine Zitter und eine Pfeife mit 8 Löchern, in welche man abwechselnd bläßt und also die Pfeife an den Lippen hin und herschiebt, sind die Instrumente"[20]. Iar în tălmăcirea din franţu-

2. Pictură murală din biserica satului Ostrov, judeţul Olt (1787).

zeşte a lui N. I. Orăşeanu (1857) : „Vioara, cobza şi unŭ fluerŭ cu optŭ găuri (naiul), în care suflu plimbându-lŭ în sus şi în josŭ supt buze, sînt instrumentele ţării" [21]. Relatările lui Carra, confuze, sînt mai mult decît îndoielnice. Naiul este descris drept un fluier cu opt găuri (!), numit „siflet" în franceză şi „Pfeife" în germană, în vreme ce cobza este numită „guitarre allemande" în franceză şi „Zitter" în germană. Este cel puţin

[19] M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces*, Jassy, Aux dépens de la Société Typographique des Deux-Ponts, M. DCC. LXXVII [1777], p. 176.

[20] Carras, *Historisch-statistische Beschreibung der Fürstenthümer Moldau und Wallachei und der zwischen diesen Fürsten und den Türken geführten Kriege*, von..., Nürnberg, A. G. Schneider und Weigel, 1821, p. 119.

[21] M. Carra, *Istoria Moldavii şi a Romanii cu disertare asupra stăreĭ acestor două provinciĭ pe la anul 1781 de...*, Traducere de N. I. Oraşeanu, Bucureşti, Imprimeria naţională a lui Iosef Romanov, 1857, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro

ciudat că nu foloseşte termenii echivalenţi pentru aceste instrumente, respectiv „flûte de Pan" — „Panflöte" pentru nai şi „luth" — „Laute" pentru cobză. O pictură murală din biserica satului Ostrov, judeţul Olt, zugrăvită cam în aceeaşi vreme (1787) [22], înfăţişează doi lăutari, unul cu vioara şi altul cu un nai cu cîteva ţevi (şapte pe cît se pare), cîntînd la masa lui Irod, în vreme ce Salomeea aduce pe o tipsie capul lui Ioan Botezătorul. Coroborînd aceste date cu menţiunea lui Franz Joseph Sulzer despre instrumentul românesc: „Orgă de gură sau fluier cu şapte ţevi (fluierul lui Pan) pe care-l numesc moscal" („Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos), welche sie Moskál nennen[23]), s-ar putea crede în existenţa unui nai cu şapte-opt ţevi. Sîntem însă învăţaţi să privim iconografia cu multe rezerve, iar „Siebenpfeife" (fluier cu şapte ţevi) este unul din termenii generali dat fluierului lui Pan. Sulzer precizează dealtminteri că naiul românesc avea „pînă la douăzeci de ţevişoare şi implicit tot atîtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăţi de ton" („bis zwanzig Röhrchen, mithin eben so viele diatonische Töne hat, und mit Wachsstopfen in ihre halben Töne umgestimmt werden kann") [24]. Rămîne, aşadar, stingheră şi ciudată afirmaţia lui Carra despre un nai românesc cu opt ţevi. Şi totuşi, în unele împrejurări, s-au folosit şi naiuri cu mai puţine ţevi. Într-o notă autobiografică, Fănică Luca istoriseşte cum, după îndelungate stăruinţe, tatăl său i-a făcut rost de un nai cu douăsprezece ţevi, cu care viitorul maestru al bătrînului instrument şi-a făcut ucenicia: cînta cu el pe la vestitele grădini de vară de la Şosea şi banii pe care-i agonisea îi dădea maică-si, uşurînd cu fragedele sale puteri greutăţile gospodăriei [25].

Din nefericire informaţiile cu privire la lumea instrumentelor muzicale de altădată sînt mult prea puţine, răzleţe, sărace şi lipsite de precizie. Ele se mărginesc — în felurite contexte — îndeobşte la instrumentele muzicale ostăşeşti şi la cele din mîna lăutarilor, îndeosebi celor din oraşe. Iar cînd, arareori, izvoarele se referă şi la instrumentele muzicale folosite de ţărani, datele sînt lacunare. Lui Franz Joseph Sulzer, bun cunoscător în ale muzicii, îi datorăm multe date de preţ culese la faţa locului asupra vieţii muzicale a ţărilor româneşti din vremea sa. Este cel dintîi care a transcris în notaţie muzicală modernă zece „Wallachische Tänze und Lieder", cu alte cuvinte zece dansuri şi cîntece din Muntenia, alături de melodii turceşti şi greceşti, auzite cele mai multe în Muntenia, unde a locuit şi unde a murit. El scrie, între altele, despre diferite tipuri de fluiere (fluier, fluieroi, caval, trişcă, tilincă), despre nai, cobză, ţambal, precum

---

[22] C. Bobulescu, *Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre*. Extras din *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România*, Bucureşti, 1939, îndreptat şi adăugit, avînd peste 55 de figuri în text. Bucureşti, Marvan, 1940, p. 61.

[23] *Op. cit.*, p. 417.

[24] *Ibidem*, p. 452; Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer (1781) despre nai*, în „Revista de etnografie şi folclor", X (1965), nr. 2, pp. 217—219. Întrucît Sulzer nu ne dă vreo indicaţie asupra numărului de ţevi ale „Muskalului" turcesc, s-ar putea bănui că acesta ar fi avut şapte — că ar fi fost deci un „Siebenpfeife" în adevăratul înţeles al cuvîntului — sau poate opt, cum susţinea Carra. O lucrare de prestigiu din acea vreme ne lămureşte însă că naiul turcilor — „Meskal", cum îl numeşte autorul — avea vreo 23 de ţevi. Vezi Giambatista Toderini, *Letteratura turchesca*, Venezia, Giacomo Storti, 1787, vol. I, p. 237.

[25] T.A., *Fănică Luca (1894—1968)*, în „Revista de etnografie şi folclor", XIV (1969), nr. 2, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro

și despre instrumentele muzicale turcești [26], scapă însă complet din vedere buciumul și cimpoiul, instrumente deosebit de importante și în acea vreme : se numără între cele mai des pomenite instrumente muzicale în scrierile românești, începînd cu scripturile veacului al XVI-lea.

A fost cunoscut dintotdeauna și pe toate meleagurile locuite de români fluierul lui Pan? A existat vreodată un nai cu puține țevi (șapte sau opt)? A viețuit odinioară un instrument exclusiv de uz țărănesc-păstoresc? A fost acesta înlocuit ulterior (și cînd?) de cel actual, profesional, venit pe drumul Țarigradului, odată cu pătrunderea în țările românești a unor forme de viață materială și spirituală din Orientul Apropiat? Aria de răsrăspîndire a naiului a fost dintotdeauna mărginită la vechile Principate Românești? Iată o seamă de întrebări la care, pentru moment, din lipsă de documente, nu se poate da vreun răspuns precis.

Oricum o fi fost, un lucru rămîne sigur : începînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea lăutarii români au ridicat acest instrument rudimentar, de foarte largă răspîndire geografică, pe cele mai înalte culmi ale artei. Istoria ne-a păstrat amintirea cîtorva instrumentiști de seamă : Mihalachi Roșu din taraful faimosului Barbu Lăutaru (despre care se crede că zicea și din nai [27]), Năstasă Muscalagiul din Botoșani, T. Teodorescu din Focșani, Anastasiu Muscalagiul, Angheluș Dinicu, Radu Ciolac, Bălan Pădureanu, Ghiță Păun-Muscalagiul ș.a., admirați în țară și peste hotare. În a doua jumătate a veacului trecut, după ce ajunsese la o mare strălucire, naiul începe să dispară, la început din Moldova. În vreme ce în 1834, din 73 de lăutari înscriși într-o breaslă din București, 13 erau „muscalagii" (executanți din nai) [28], în perioada interbelică, în toată țara abia mai puteau fi găsiți vreo 16 naiști (nici unul în Moldova), mai toți oameni în vîrstă [29]. Pieirea bătrînului instrument se vădea iminentă.

★

Naiul românesc este alcătuit dintr-un șir de țevi de bambus de diferite lungimi și grosimi (între aproximativ 60 și 215 mm, cu diametrul exterior/interior între aproximativ 9/7,5 și 22/16 mm). Tuburile, deschise la capătul superior și închise la cel inferior, încleiate unul de altul, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată ; mai nou într-un sălaș în formă de jgheab dreptunghiular. Capetele de jos ale țevilor sînt înfundate cu dopuri de plută și cu ceară de albine spre a fi închise ermetic. Cantitatea de ceară introdusă în țevi este foarte mare : ea ocupă între aproximativ 1/3 pînă la mai bine de 2/3 din lungimea lor interioară. (Lungimea în interior a țevilor, scurtată prin adaosul de ceară, este între aproximativ 22 și 160 mm.) Cantitatea mai mică sau mai mare de ceară slujește și la

---

[26] Fr. J. Sulzer, *op. cit.*, passim.

[27] V. Cosma, *op. cit.*, pp. 42—43 și 45.

[28] Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura muzicală, 1965, p. 116.

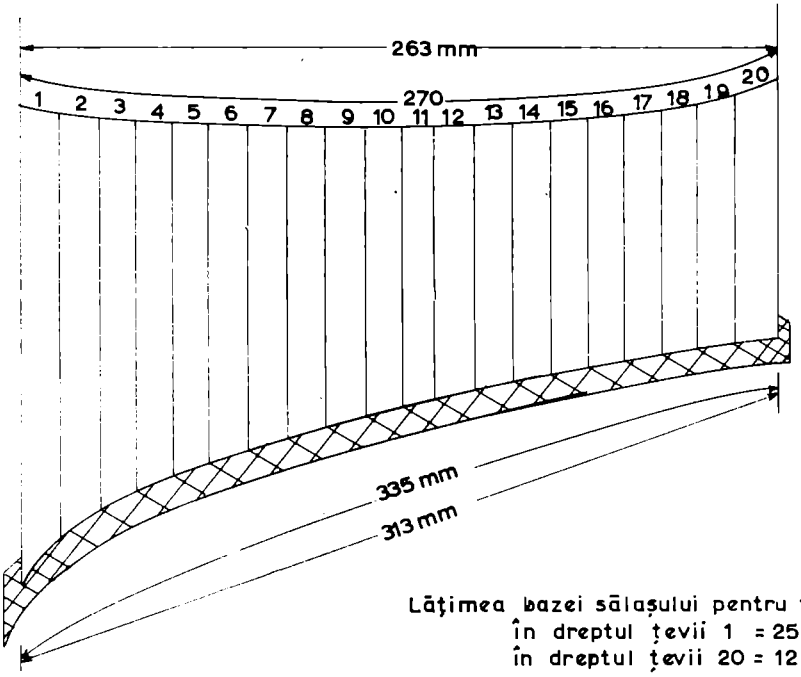
[29] Fănică Luca, Mielu lui Păun, Dumitru Petrescu-Malacu și Alexandru Gănescu-Boiță (București), Ion Oprea și Vetu Gățoi (Ploești), Gheorghe Perșai (Pogoanele—Buzău), Trăiță (Brăila), Carabulea (Constanța), Costică Fluiericiu și Nicolae Bălan (Poboru—Olt), Gică Ilie (Cornățelu—Olt), Ilie Muscalagiu-Ciungu (Drăgășani), Mihai Bălășoiu (Cornești—Gorj), Arhip Caliu-Lică Lăutaru (Ionești—Gorj)...

https://biblioteca-digitala.ro

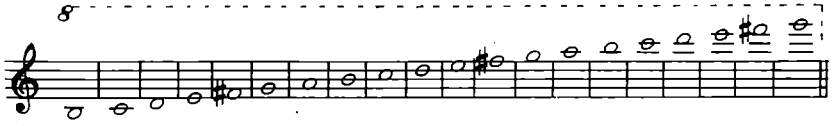
„NAI"

BUCUREȘTI

Instrumentul a fost construit din 20 de țevi de bambus de un oarecare Urucu. (A părăsit Bucureștiul și s-a mutat la Craiova.) A cîntat din el vreo două luni tînărul Stelian Bîzgu, 14 ani, din București.



Lățimea bazei sălașului pentru țevi:
în dreptul țevii 1 = 25 mm
în dreptul țevii 20 = 12 mm



Țevile: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

I. Diametrul de sus al țevilor: exterior / interior (mm).
II. Lungimea aproximativă a țevilor (exterior), inclusiv lăcașul, măsurate în partea concavă dinspre intepret (mm).
III. Lungimea țevilor (în interior), scurtate în urma adaosului de ceară (mm).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	22/16	20/15	19/14	18/13	17.5/12	16.5/13	16/12	16/11	15.5/12	14.5/11.5	14.5/11	13.5/10	12.5/10.5	13/10	12/10	11.5/9	11.5/8	11/9	10/8	9/7.5
II	215	190	168	150	138	123	114	103	95	87	81	75	71	67	65	63	62	61.5	61	60
III	159	154	132	117	105	99	88	74	72	62	55	48	44	40	37	36	31	27	25	22

București la 21. 11. 1972

Redactor: Gottfried Habenicht.

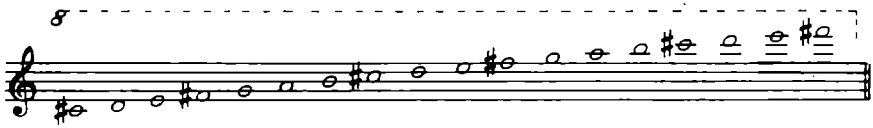
https://biblioteca-digitala.ro

acordarea instrumentului. De aceea un naist are întotdeauna la dînsul un cocoloş de ceară şi o vergea cu care bătătoreşte ceara adăugată sau cu care o scoate pe cea de prisos. (Pentru scoaterea cerii unii instrumentişti se slujesc de un fel de linguriţă de metal confecţionată în acest scop.)

Ţevile naiului se orînduiesc într-un şir concav, în ordinea lungimilor, cele mai lungi şi mai groase fiind obişnuit în dreapta. Executantul ţine cu mîna dreaptă partea de jos a ţevilor lungi şi cu mîna stîngă partea din jos a ţevilor scurte. Sunetul se obţine suflînd în partea de sus a ţevilor (ca într-o cheie), purtînd şirul de ţevi cu partea concavă în faţa buzelor, înspre dreapta pentru tonurile înalte şi înspre stînga pentru tonurile grave, precum şi mişcînd capul deasupra instrumentului ţinut nemişcat. (În mod obişnuit naiul are tuburile mai lungi în dreapta. Sînt însă, pentru stîngaci, naiuri la care ţevile sînt orînduite invers.) Capetele ţevilor, în partea unde se suflă, sînt uşor rotunjite, spre a nu răni buzele şi a înlesni dirijarea coloanei de aer spre peretele opus. Numărul tuburilor naiurilor pe care le cunoaştem variază între 18 şi 25. Naiul zilelor noastre are obişnuit 20 de ţevi.

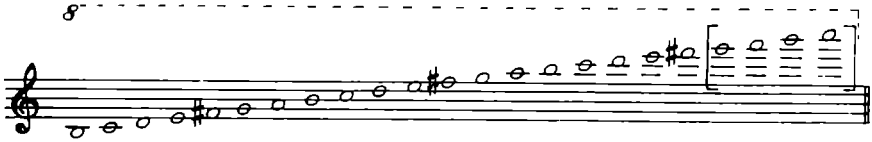
Păstrînd aceeaşi poziţie în înclinarea naiului, ţinut în faţa buzelor, fiecare tub dă un singur sunet al unei scări diatonice.

Într-un important studiu asupra dansurilor şi instrumentelor muzicale populare, Teodor T. Burada [30] dă următoarea scară a unui nai moldovenesc cu 18 ţevi :



Autorul adaugă : „Afară de aceste note se poate face pe el cu uşurinţă şi gama cromatică, depinde numai de la modul cum se suflă în ţevi".[31]

Scara unui nai din Muntenia, cu 23 de ţevi, după un document mai recent (1932), păstrat în arhiva Institutului de studii etnologice şi dialectologice, este oarecum asemănătoare, doar că în loc de *do diez* are peste tot *do* :



De notat că instrumentistul, care şi-a cumpărat naiul cu 20 de ani în urmă (deci prin 1912), nu se folosea decît de 19 din cele 23 de ţevi ale instrumentului.

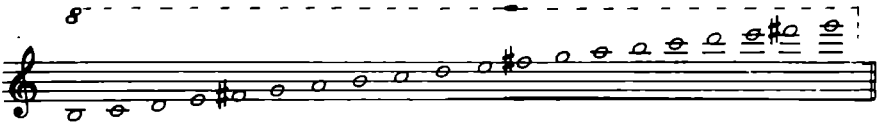
---

[30] Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică a le Românilor*, în „Almanah musical", III (1877), Iassi, pp. 42—88.

[31] *Ibidem*, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro

Naiul contemporan are, cum am arătat, 20 ţevi, acordate de la *si*^{1} pînă la *sol* ^{4}, peste tot cu *fa diez* în loc de *fa* :



Pentru a obţine alte sunete decît ale scării „naturale" sînt posibile două procedee :

1. Cînd melodia care trebuie cîntată pretinde o altă scară, se introduc alice de plumb, pietricele, boabe de fasole, cocoloaşe de pîine etc. în tubul sau în tuburile ale căror sunete trebuie urcate. În aceast chip tubul este scurtat, iar sunetul care rezultă este mai înalt. (Scurtînd, de pildă, tubul lui *do* se obţine *do diez*, scurtînd tubul lui *re* se obţine *re diez*, respectiv *mi bemol* etc.) Acest procedeu, folosit încă în mod curent în perioada interbelică, a fost cu totul părăsit în vremea din urmă.

2. Sunetele intermediare faţă de scara „naturală" se obţin prin modificarea înclinării instrumentului, respectiv a unghiului în care coloana de aer este suflată spre peretele opus al ţevilor. Cu cît unghiul în care coloana de aer izbeşte peretele ţevii este mai ascuţit sau cu alte cuvinte cu cît baza instrumentului este mai ridicată, cu atît sunetul coboară. (Suflînd în tubul lui *re*, bunăoară, cu poziţia instrumentului uşor modificată se obţine *do diez* sau *re bemol*, din tubul lui *si* se obţine *si bemol* ş.a.m.d.) În acest mod scara „naturală" a instrumentului poate fi întregită cu toate semitonurile cromatice (practic se poate obţine orice sunet între treptele diatonice ale scării, orice intonaţii „netemperate"). Cu această tehnică se obţin şi portamente : suflînd într-o ţeavă oarecare şi micşorînd progresiv unghiul de atac al suflului (ridicînd progresiv instrumentul), sunetul alunecă în jos pînă la un interval care poate atinge octava inferioară. Revenind progresiv la poziţia iniţială, sunetul urcă în consecinţă. Acest procedeu este singurul de care se folosesc naiştii zilelor noastre spre a obţine alte sunete faţă de cele ale scării „naturale".

În orchestră naiul cîntă melodia sau dublează melodia viorii prime, îmbogăţind-o cu o seamă de artificii, între care diferite glissande repezi, suitoare şi coborîtoare, deosebit de caracteristice, obţinute prin mişcarea repede spre dreapta şi spre stînga a instrumentului în faţa buzelor. Tehnica naiului permite, aşa cum am arătat, portamente, apoi staccate, formule melodice construite pe trepte vecine sau apropiate şi mordente. Sînt greu de executat arpegii şi pasaje cromatice în mişcare foarte repede. În zilele noastre naiul este întrebuinţat mai ales ca instrument solistic.

*

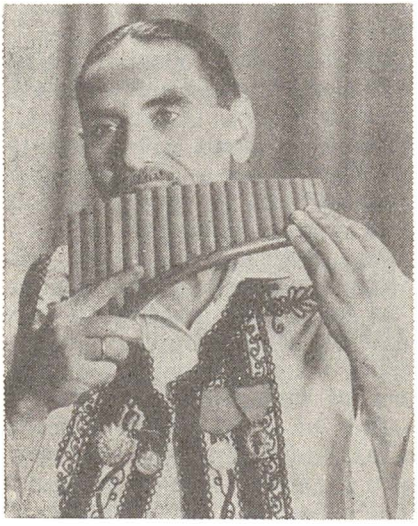
După cum am arătat, în perioada interbelică lăutarii care mai ştiau cînta din nai puteau fi număraţi pe degete. Cel mai de seamă dintre ei a fost Fănică Luca (1894—1968). Se putea prevedea pieirea bătrînului instrument odată cu stingerea din viaţă a celor puţini care îl mai însufleţeau. Fără interesul deosebit acordat în anii puterii populare valorificării multilaterale a culturii populare este neîndoios că aşa s-ar fi întîmplat.

În 1949, anul înfiinţării Institutului de folclor din Bucureşti, a luat fiinţă sub oblăduirea acestuia o orchestră experimentală de muzică

https://biblioteca-digitala.ro

populară (viitoarea Orchestră „Barbu Lăutaru"). Se impunea salvgardarea bătrînelor instrumente, îndeosebi a naiului. Era nevoie să se educe în acest scop un mănunchi de tineri instrumentişti. S-a socotit aşadar necesar să se organizeze, pe lîngă orchestră, cîteva „clase" de instrumente muzicale populare: pentru nai, cobză şi ţambal.

Profesor de nai a fost numit Fănică Luca. A început să-şi instruiască discipolii în chip empiric, în cel mai autentic stil tradiţional. Nu prea cunoaştea notele, dar nici nu s-a socotit cu cale învăţarea naiului după note, pentru a nu se altera cu nimic cîntarea neaoş populară.



3. Fănică Luca (1894 — 1968). Foto: C. Popescu.

Peste cîţiva ani, în toamna lui 1953, Institutul de folclor — aşezămînt de cercetări ştiinţifice — a fost degrevat de sarcina îndrumării orchestrei şi a cursului de instrumente populare. Clasa de nai şi clasa de ţambal au fost preluate de către Liceul de muzică nr. 1. Profesorul de nai Fănică Luca şi-a continuat cu sîrguinţă activitatea pedagogică, în acelaşi neaoş spirit popular, în care pilda vie este mentor: „suflă aşa!", „nuanţează aşa!", „scoate sunetul aşa!", într-un cuvînt: „fă ca mine!" Elevii săi au dobîndit însă, în cadrul şcolii, o cultură muzicală complexă, precum şi cultura generală cerută de programa analitică, la nivelul liceelor de cultură generală. La absolvirea şcolii, elevii trebuiau să cînte din nai în cel mai curat stil folcloric. Ei trebuiau totodată să treacă examenele de cultură generală, încununate de examenul de balacaureat. Adăugăm că tinerii muzicanţi puteau, la nevoie, să descifreze cu naiul orice partitură muzicală scrisă în limitele posibilităţilor tehnice ale instrumentului.

Prin lăudabilele străduinţe ale lui Fănică Luca s-a ridicat o pleiadă de tineri executanţi din nai: Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Nicolae Pîrvu, Gheorghe Zamfir ş.a. Prin ei, arta învăţătorului lor continuă să vieţuiască şi să se dezvolte, multiplicîndu-se. Cultura muzicală şi cultura generală pe care învăţăceii lui Fănică Luca au cîştigat-o pe băncile şcolii i-a luminat, ajutîndu-i pe cei mai înzestraţi să depăşească meşteşugul maestrului lor. S-a făcut dovada că însuşirea unor cunoştinţe muzicale temeinice, teoretice şi practice, paralel cu învăţarea naiului în spirit tradiţional, nu numai că nu i-a îndepărtat de autentic, ci — dimpotrivă — le-a deschis noi orizonturi.

Caz tipic este Gheorghe Zamfir. După ce a terminat liceul de muzică şi-a continuat studiile la Conservatorul din Bucureşti, unde a absolvit două secţii: pedagogie muzicală (1966) şi dirijat de orchestră (1968). Nu a părăsit nici o clipă naiul, ci, dimpotrivă, a căutat să-şi perfecţioneze fără contenire tehnica şi măiestria. A lărgit sfera repertoriului pro-

https://biblioteca-digitala.ro

fesional, în general limitat, al instrumentului, incluzînd piese valoroase din folclorul țărănesc, ca și din ținuturile țării în care naiul este necunoscut (Banat, Transilvania), ori din care a dispărut demult (Moldova). Includerea unui bocet, bunăoară, este nu numai o inițiativă îndrăzneață, ci și o demonstrație convingătoare a cantabilității și posibilităților expresive ale instrumentului.

Spirit întreprinzător, animat de dorința spre mai bine, Gheorghe Zamfir este mereu în căutarea unor noi procedee de tehnică în prezentarea repertoriului muzical pe care-l însuflețește. I se datorește, între altele, o nouă tehnică, insolită, în cîntarea din nai, și anume dublarea pe alocurea a melodiei instrumentale cu intonații scoase din organul său vocal. Din suprapunerea celor două melodii rezultă o curioasă diafonie, cu nebănuite resurse expresive.

4. Gheorghe Zamfir cu naiul său cu 25 de țevi. (În curea naiul obișnuit, cu 20 de țevi.) Foto : C. Cellier.

Nu numai atît, Gheorghe Zamfir a îmbogățit și diversificat tehnica de execuție a străvechiului nostru nai : pentru a obține sunete și sonorități în plus a adăugat celor douăzeci de țevi ale instrumentului încă cinci, sporindu-i cu patru țevi registrul grav și cu una registrul acut (1969). Semnalul ca de bucium care preludează cîntecul haiducului Iancu Jianu din repertoriul său este țesut din cîteva sunete neîntîlnite pînă acum la naiul românesc. Mai tîrziu a pus să i se construiască naiuri mai mari, cu 28 și cu 30 de țevi (1970), un nai grav cu 22 de țevi (1971) și un nai acut cu 20 de țevi, acordat cu o octavă mai sus decît cel obișnuit (1971).

Scările naiurilor construite, după îndrumările sale, de un priceput constructor bucureștean, Constantin Popescu, sînt următoarele :

Naiul cu 25 de țevi:

Naiul cu 28 de țevi:

https://biblioteca-digitala.ro

Naiul cu 30 de ţevi:

Naiul cu 22 de ţevi:

Naiul mic, cu 20 de ţevi, este acordat, aşa cum am mai arătat, cu o octavă mai sus decît cel obişnuit, aşadar de la *si*[2] pînă la *sol*[5].

Dacă aceste naiuri vor da roade sau nu, care din ele vor vieţui şi care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul apropiat. Pentru moment se poate afirma că Gheorghe Zamfir le mînuieşte cu pricepere şi măiestrie, iar unele din ele au fost preluate şi de alţi tineri naişti : Simion Stanciu, Radu Simion ş.a. Trebuie însă spus că naiurile grave sînt anevoie de mînuit : sunetele sînt de slabă intensitate şi foarte uşor se pot preface în armonice superioare. Cît despre naiul acut, sunetele sale sînt foarte stridente, îndeosebi cele din registrul înalt.

5. Simion Stanciu cu un nai mare, construit după indicaţiile lui Gh. Zamfir. Foto : C. Cellier.

Prin şcoală şi prin pilda şcolii, naiul românesc se răspîndeşte pe zi ce trece. Îl întîlnim azi din ce în ce mai des în mîna unor tineri instrumentişti, profesionişti şi amatori, de-a lungul şi de-a latul ţării. Ei duc mai departe faima acestui simplu mănunchi de ţevi şi totodată faima muzicii populare româneşti[32].

Posibilităţile muzicale ale naiului par să depăşească azi fruntariile folclorului. Simion Stanciu a abordat la un moment dat jazzul, iar naiul lui Gheorghe Zamfir a împodobit şi îmbogăţit cu sonorităţi insolite paleta sonoră a lucrării simfonice *Clepsidra II* (1972) de Anatol Vieru.

DISCOGRAFIE

Soliști din nai pe discuri Electrecord (33 1/3 ture/minut) :

Constantin Dobre : EPC 10 015 şi laolaltă cu alţi interpreţi : EDP 1 200 ;
Constantin Dobre şi Ion Opreu (două naiuri) laolaltă cu alţi interpreţi : STM-EPD 1 308 ;
Damian Luca laolaltă cu alţi interpreţi : ST-EPE 0 306 ;

[32] Tiberiu Alexandru, *An Account of the Teaching Methods of Some Folk Instruments in Romania : The Panpipe*, în : „Yearbook of the International Folk Music Council", III (1971), pp. 143—145. Vezi şi : *Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie : La Flûte de Pan*, în „Muzica", XXI (1971), nr. 11, pp. 43—44.

https://biblioteca-digitala.ro

Fănică Luca : EPD 1 186 şi în cadrul „Antologiei muzicii populare româneşti" : EPD 78 ;
Nicolae Pirvu laolaltă cu alţi interpreţi : STM-EPE 0 752 ;
Radu Simion : EPC 651, STM-EPE 0 900, STM-EPE 0 962 şi laolaltă cu alţi interpreţi : EPE 0386 ;
Radu Simion şi Simion Stanciu : STM-EPE 0 886 ;
Simion Stanciu : STM-EPE 0 929 ;
Gheorghe Zamfir : ST-EPE 0 432, ST-EPE 0 433, STM-EPE 0 894 şi laolaltă cu alţi interpreţi : ST-EPE 0 431.

LA FLÛTE DE PAN ROUMAINE

À partir de la deuxième moitié du 18e siècle, quelques ménétriers (« lăutari ») roumains ont fait connaître la flûte de Pan au de là de nos frontières. Ils ont élevé cet instrument ancien et rudimentaire — répandu sur tous les méridiens — au comble de l'art.

La flûte de Pan a été connue dans cette partie du monde en commençant des plus anciens temps : de l'époque de la formation du peuple roumain. Sporadiquement mentionnée dans différentes œuvres du 16e et du 17e siècle, on la trouve couramment aux ménetriers du 18e siècle jusqu'a nos jours.

Les noms autochtones de l'instrument sont : «fluierar », «fluierici », «fluieraş », «fluierător » et «şuieriţă ». Puis l'instrument fut nommé «mouscal » et plus tard «naï ». L'origine orientale de ces deux derniers termes («mouscal » et «naï »), ainsi que le fait que les tuyaux de la flûte de Pan sont confectionnés de bambou posent l'hypothèse de la rencontre d'un ancien instrument autochtone, rustique et bucolique, avec un instrument professionnel, importé plus tard de l'Orient.

La flûte de Pan roumaine est faite d'une série de tuyaux, ayant des longueurs et des épaisseurs différentes, bouchés en bas par des morceaux de liège et de cire. La cire sert aussi à l'accordage. Autrefois la flûte de Pan avait entre 18 et 25 tuyaux. À présent elle a 20 tuyaux. Son échelle est diatonique, mais avec une légère modification de l'angle dans lequel l'air est soufflé on peut obtenir les demi-tons chromatiques (plus exactement n'importe quel son intermédiaire entre ceux de l'échelle «naturelle »). Avec le même procédé on obtient des portamentos. De la flûte de Pan on peut obtenir facilement des glissandos, en executant un mouvement rapide dans les deux sens opposés, en face des lèvres, des staccatos, des mordentos, des appoggiatures. Il est difficile d'obtenir des passages chromatiques dans un mouvement vif.

En train de disparition, la flûte de Pan vient d'être rapellée à une vie nouvelle dans les années du pouvoir populaire. Fănică Luca (1894—1968) a éduqué, par des méthodes empiriques, dans le plus pur esprit folklorique, une pléiade de jeunes musiciens, surtout au Lycée de Musique N°1 de Bucarest. C'est par eux que l'art de la flûte de Pan continue à vivre, à se developper en se multipliant. Les plus doués de ses élèves ont dépassé leur maître. Un cas typique : Gheorghe Zamfir, la vedette

https://biblioteca-digitala.ro

bien connue de la musique populaire roumaine de nos jours. Il a élargi le repertoire musical de l'instrument, a enrichi et a diversifié la technique de l'execution par de nouveaux procédés. Il a fait construire des flûtes de Pan ayant un nombre plus grand de tuyaux (25, 28, 30), une flûte de Pan grave (avec 22 tuyaux) et une flûte de Pan aiguë (avec 20 tuyaux). Quelques-unes on été adoptées aussi par d'autres «naïstes» bien connus : Simion Stanciu, Radu Simion, etc.

Grâce à l'école et à l'exemple de l'école, la flûte de Pan roumaine se répand de plus en plus. On peut la rencontrer fréquement chez les jeunes musiciens amateurs ou professionnels, sur toute la superficie de notre pays. Ils portent plus loin la renommée de cet instrument simple ainsi que la renommée de la musique populaire roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ALE CLASIFICĂRII MELODIILOR INSTRUMENTALE DE JOC

CORNELIU GEORGESCU

1. Introducere.

1.1. Premise teoretice.

1.1.1. Ne propunem în cele ce urmează o trecere în revistă sumară a unor aspecte ale punctului de vedere adoptat, referitor la clasificarea unui material; fiind pe deplin conştienţi de complexitatea şi importanţa subiectului abordat, ca şi de lipsa rezultatelor de sinteză ale unei cercetări care să trateze bazele logice ale clasificării, ne vom limita la acele aspecte care au jucat un rol direct în experienţa noastră în încercarea de clasificare a melodiilor instrumentale de joc după criterii exclusiv muzicale, fără a putea considera definitive cele obţinute pînă în această etapă a lucrului.

1.1.2. Înţelegem prin clasificare orînduirea obiectelor unei mulţimi, urmînd unul sau mai multe criterii, conform unui anumit scop.

1.1.3. Cea mai generală condiţie a unei clasificări este aceea ca fiecare obiect din această mulţime să ocupe în orînduirea stabilită un singur loc; nu este deci admisibil ca un obiect sau o serie de obiecte să fie considerate în afara sistemului de clasificare propus, după cum nu este admisibil ca un obiect să poată ocupa mai multe locuri în acest sistem.

1.1.4. Sistemul de clasificare a unei mulţimi de obiecte este direct dependent de cantitatea şi calitatea obiectelor acestei mulţimi (de ex., de gradul său de omogenitate). În principiu, cu foarte puţine excepţii, nu se poate impune din afară o ordine unei asemenea mulţimi, ci ea trebuie dedusă din însăşi proprietăţile sale.

1.1.5. Aspectul final al clasificării depinde de asemenea de scopul urmărit. Putem distinge, în funcţie de acest scop, o serie de posibilităţi radical diferite. Cîteva exemple:

1.1.5.1. Clasificare cu caracter de index, în general după un unic criteriu, mai mult sau mai puţin arbitrar ales [1].

---

[1] De ex.: orînduirea materialului muzical existent în A.I.E.F. după criteriul numărului curent (primit în catalog la înregistrarea sa) sau după acela al datei culegerii sale, al zonei geografice, al genului folcloric sau după numele informatorului, culegătorului, după titlu etc.

Rev. etn. folc., tom. 20 nr. 1, p. 49–68, Bucureşti, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest tip de clasificare poate avea un aspect „direcţionat" [2] sau „nedirecţionat"[3], ea oferind, de obicei, informaţii specifice materialului clasificat puţine sau, în orice caz, unilaterale.

1.1.5.2. Clasificare cu caracter de catalog (inventar) al subunităţilor componente ale obiectelor mulţimii[4]. Orînduirea de tip lexical prezintă avantajul de a manipula elemente esenţiale ale obiectelor („constituentul minim"), oferind deci unele informaţii preţioase privitoare la compoziţia lor. În schimb lipsesc, în acest stadiu, informaţiile referitoare la ansamblul obiectului [5].

1.1.5.3. Clasificare cu caracter tipologic, care urmăreşte gruparea obiectelor asemănătoare, cu scopul reliefării tipurilor, a nucleelor celor mai stabile, deci, implicit, a proprietăţilor esenţiale ale materialului cercetat, organizat într-un sistem.

1.1.6. Ne vom referi în continuare în special la această acepţiune a clasificării (conform 1.1.5.3.); considerăm celelalte posibilităţi (1.1.5.1., 1.1.5.2.) ca importante în special din punct de vedere auxiliar, ca o etapă în lucrul pentru obţinerea unei tipologii sau cu o anumită importanţă practică imediată [6].

1.2. În funcţie de caracterul clasificării este necesar a se defini o metodă de lucru specifică. Nu insistăm asupra aspectelor, relativ simple, ale determinării unei metode necesare indexării unui material după un singur criteriu (ea este, dealtfel, parte componentă a metodei de clasificare cu caracter tipologic). Există însă şi alte posibilităţi, cum ar fi aceea a împărţirii succesive a materialului cercetat în cîte două grupe aflate în opoziţie binară, în conformitate cu existenţa sau nonexistenţa unei anumite calităţi. Aceste metode simple de clasificare, aplicabile, în principiu, oricărui material, tocmai datorită caracterului lor elementar, universal ajustabil, pot oferi unele informaţii despre acest material; în general, pe această cale nu se ajunge însă întotdeauna la gruparea tipurilor [7], care reprezintă în acest moment pentru noi scopul principal al clasificării şi care solicită o metodă proprie.

1.3. Vom încerca să descriem ceea ce vom numi de acum înainte un „*model clasificaţional*" abstract, incluzînd un proces (deci, mecanismul propriu-zis al clasificării — 1.3.1.) şi un rezultat al acestui proces (deci, aspectul final al unei clasificări — 1.3.2.).

1.3.1. Procesul clasificării cuprinde o serie de etape de lucru, de acţiuni succesive asupra unui material (cu scopul conform 1.1.2., 1.1.3.), care, pînă la un anumit punct, pot fi descrise sub aspectul lor general.

---

[2] De ex.: model 1.2.3.4.5.... (ordinea cifrelor este logică, în funcţie de mărime).

[3] De ex.: model a.b.c.d.e.... (ordinea literelor alfabetului, deşi precizată, este convenţională).

[4] De ex.: dicţionarul de cuvinte existente într-o limbă.

[5] Astfel, de ex., dicţionarul de cuvinte al unei limbi, chiar dacă include şi formele flexionare ale cuvintelor, nu ne oferă informaţii suficiente privitoare la gramatica acelei limbi (după cum alfabetul nu ne oferă informaţii asupra cuvintelor). Este vizibilă deosebirea între *inventar* şi *sistem*.

[6] De ex.: pentru orînduirea provizorie a materialului într-o arhivă, a ţinerii evidenţei sub diferite aspecte etc.

[7] Sistemul „opoziţiei binare succesive" poate acoperi sau ascunde acele relaţii între proprietăţile obiectelor care nu se află într-un simplu raport de existenţă-nonexistenţă (de ex.: împărţirea motivelor lirice populare după criteriul tematic).

https://biblioteca-digitala.ro

1.3.1.1. Prima etapă constă în cunoaşterea proprietăţilor individuale ale obiectelor mulţimii de clasificat; scopul ei este acela de a analiza fiecare obiect separat, de a colecta cît mai multe informaţii despre el (fără a încerca, în acest stadiu, o ierarhizare a acestor informaţii, operaţia fiind prematură şi conducînd adesea etapele următoare ale procesului clasificării pe o cale greşită).

1.3.1.2. A doua etapă constă în compararea datelor obţinute (a calităţilor obiectelor), cu scopul de a decide care sînt calităţile general răspîndite sau cele particulare, individuale, cu o frecvenţă mai mică, deci a defini proprietăţile cele mai relevante ale obiectelor analizate. Vom numi elementul invariant al acestor proprietăţi *criteriu de clasificare* [8].

1.3.1.3. A treia etapă constă în efectuarea unor clasificări tip index (conform 1.1.5.1.), cu caracter auxiliar, pe baza fiecăreia dintre aceste criterii, cu scopul de a afla sfera de întindere, variabilitatea *reală* a fiecăruia (în raport, eventual, cu variabilitatea sa *posibilă*).

1.3.1.4. A patra etapă constă în cercetarea grupărilor posibile de proprietăţi, iar, în acest cadru, a grupărilor existente în materialul cercetat, şi anume a celor mai constante grupări de două-trei-patru etc. proprietăţi; ele conduc dealtfel la „nucleele" tipologice importante, care încep să se detaşeze de masa materialului mai puţin conturat sau intermediar.

1.3.1.5. A cincea etapă constă în ierarhizarea — posibilă la acest nivel, cercetînd clasificările tip index auxiliare (conform 1.3.1.3.), ca şi grupările de proprietăţi (conform 1.3.1.4.). — a criteriilor, scopul acestei operaţii fiind acela de a determina care sînt calităţile esenţiale ale obiectelor (sau grupelor de obiecte), a căror variabilitate permisă este mai redusă sau inexistentă sau ar conduce la dizolvarea specificului obiectului respectiv, şi care sînt acele calităţi a căror variabilitate mai largă este admisă, obiectul păstrîndu-şi identitatea. Este unul dintre momentele cele mai dificile ale acestui proces, cunoaşterea intimă a materialului cercetat, sub aspectele sale concrete sau abstractizate, fiind hotărîtoare şi confirmînd sau contrazicînd, uneori, datele intuitive. (Aceste date intuitive joacă totuşi un rol important, în sensul unei economii de muncă la nivelul momentelor 1.3.1.2., 1.3.1.3., 1.3.1.4.)

1.3.1.6. A şasea etapă constă în construirea acelui „lanţ de criterii" care reprezintă clasificarea propriu-zisă, alegînd succesiv ca prim criteriu pe cel care asigură, în acel moment, *cea mai netă departajare a materialului*, prin variabilitatea sa.

1.3.1.6.1. Prin „departajare netă a materialului" înţelegem acea împărţire a materialului care să fie cel mai puţin posibil — sau, eventual, deloc — contrazisă de aplicarea criteriilor următoare; ea trebuie să reprezinte, de fapt, baza unei grupări de proprietăţi (conform 1.3.1.4.).

1.3.1.6.2. Acest prim criteriu poate oscila între un plan „prea general" (care oferă o informaţie nespecifică materialului, definindu-l insuficient, plasîndu-se „prea departe de material") sau un plan „prea particular" (care oferă o informaţie specifică doar pentru o parte din material, definindu-l prea concret, plasîndu-se „prea aproape de material").

---

[8] Între o proprietate a obiectelor şi un criteriu de clasificare raportul este acela dintre particular şi general (de ex.: între „doric" şi „mod" sau între „2/4" şi „măsură").

https://biblioteca-digitala.ro

1.3.1.6.3. Din necesitatea verificării justeței alegerii unui criteriu prin contrazicerea sau confirmarea departajării inițiale de către celelalte criterii, rezultă caracterul obligatoriu al „feed-back"-ului, al controlului exercitat de o etapă prezentă asupra celei depășite (deci, implicit, posibila necesitate a corijării ei). Este de asemenea un moment în care intuiția poate face ca numărul probelor necesare pentru a determina cea mai bună combinație de criterii să fie cît mai redus (teoretic, aceste probe ar trebui efectuate toate, în special în cazul „bifurcațiilor", în care un număr de criterii apar în mod obiectiv ca absolut egal de avantajoase).

1.3.1.6.4. Acest proces continuă (conform 1.3.1.6.) prin împărțirea succesivă a materialului în grupe din ce în ce mai mici, el fiind încheiat atunci cînd se ajunge la obiectele izolate.

1.3.2. Vom încerca să descriem unele proprietăți abstracte ale unui „model clasificațional" (în sensul 1.1.5.3.), privindu-l ca rezultat al procesului (1.3.1.) descris.

1.3.2.1. Din acest punct de vedere „modelul clasificațional" se prezintă ca un complex de relații, ca un „lanț de criterii" ordonate logic, conform proprietăților obiectelor mulțimii cercetate; el reprezintă aranjarea acestor proprietăți și a echivalentului lor abstractizat într-o structură coerentă, care oferă astfel maximum de informații de ansamblu asupra acestui material.

1.3.2.2. Această structură poate fi studiată pe o direcție verticală sau orizontală (în cazul 1.1.5.1. există doar dimensiunea verticală).

1.3.2.3. Pe direcția verticală elementele acestei structuri se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind grupe de material cu o anumită calitate concretă) aflîndu-se în raport de coordonare (după modelul $a + b + c ...$).

1.3.2.3.1. La acest nivel este obligatorie consecvența criteriului ales, pentru fiecare dintre „coloane" [9].

1.3.2.3.2. Orice „coloană" cuprinde întreg materialul cercetat, împărțit în grupe din ce în ce mai mici, conform numărului de ordine al „coloanei" corespunzător primei, celei de-a doua, celei de-a treia etc. alegeri a unui criteriu.

1.3.2.3.3. Între „coloane" relația se stabilește în plan orizontal, ea fiind, conform acestei direcții (vezi 1.3.2.4.), aceea de subordonare.

1.3.2.3.4. Ultima „coloană" pe această direcție verticală cuprinde întreg materialul cercetat la nivelul obiectului izolat; ea materializează de fapt țelul final al clasificării, adică orînduirea integrală a acestui material la nivelul individului, conform proprietăților sale.

1.3.2.4. Pe direcția orizontală, elementele structurii se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind criterii de împărțire a materialului, deci calități abstracte ale materialului) aflîndu-se în raport de subordonare (între ei existînd relațiile simbolizate de modelele $a > b > c$ .. și ... $c \ni b \ni a$, adică : „orice termen este mai mic decît termenul care-l precedă" și „orice termen este inclus în termenul care-l precedă").

[9] Numim „coloană" orînduirea pe direcție verticală a grupelor mulțimii cercetate la aplicarea unui criteriu (de ex.: la aplicarea criteriului „mod", grupele cuprinzînd piese muzicale în modul doric, frigic, lidic etc. constituie o asemenea „coloană").

https://biblioteca-digitala.ro

1.3.2.4.1. La acest nivel este obligatorie schimbarea criteriului pentru fiecare nou termen al unei „linii", o „linie" fiind formată din termeni reprezentînd fiecare un alt criteriu [10].

1.3.2.4.2. Orice „linie" cuprinde criterii orînduite în sensul de la general către particular.

1.3.2.4.3. Între „linii" relaţia se stabileşte în plan vertical, ea fiind, conform acestei direcţii (vezi 1.3.2.3.), aceea de coordonare [11].

1.4. Generalităţi. Observaţii.

1.4.1. Nu este posibilă generalizarea unui „model clasificaţional" complex, partea cea mai importantă şi dificilă constînd tocmai în determinarea specificului fiecărui material, deci al aspectului strict concret al problemei.

1.4.2. Nu poate exista un sistem universal de clasificare general aplicabil (cu excepţia „modelelor clasificaţionale" elementare, în cazul particular al unor materiale relativ omogene, care ar necesita doar unele adaptări).

1.4.3. Nu pare a fi utilă clasificarea unui material pornind de la o grupă a sa, mai omogenă (cu excepţia cazului în care această grupă este selecţionată intenţionat pentru a înfăţişa toate sau aproape toate „cazurile particulare" ale materialului, reprezentînd deci un simbol al întregului material), deoarece optica se poate modifica radical prin lărgirea sferei de cuprindere a noi grupe [12]. Cunoaşterea acestor grupări izolate poate însă oferi, desigur, date preliminarii importante (la nivelul 1.3.1.1., de ex.).

1.4.4. În general, sînt posibile mai multe „modele clasificaţionale" pentru unul şi acelaşi material, fiecare oferind unele avantaje şi dezavantaje, chiar presupunînd un scop bine definit. Cu toate că există cazuri în care să nu poată fi considerat „perfect" nici unul dintre „modelele clasificaţionale" posibile, de cele mai multe ori există totuşi o soluţie mai favorabilă decît altele sau cu mai puţine dezavantaje decît altele. Trebuie acceptat faptul că, mai ales în cazul unor materiale foarte neomogene, vor exista întotdeauna contradicţii ireductibile între criteriile propuse, ceea ce înseamnă, în afara materialului intermediar între 2—3 sau 4 tipuri diferite, existenţa unui material în afara unităţii esenţiale a marii majorităţi a obiectelor cercetate, neclasificabil sau clasificabil cu preţul unor artificii [13]. Uneori este necesar ca sistemul de clasificare să releve proprietăţile *esenţiale* ale materialului, neglijînd sau contrazicînd o mare parte din proprietăţile sale *neesenţiale*, pentru că un sistem de clasificare nu poate organiza întotdeauna *toate* proprietăţile unui material, limitîndu-se la ceea ce este mai important, în funcţie de scopul propus.

1.4.5. „Modelul clasificaţional" bazat pe un singur criteriu este rareori concludent (cu excepţia cazurilor unor materiale foarte omogene);

---

[10] De ex.: succesiunea criteriilor „mod", „substrat", „funcţionalitate", „sunete de cadenţă" etc.; nu ne interesează aici conţinutul grupelor definite printr-o calitate a obiectelor încadrabilă în criteriul respectiv, aceasta fiind o problemă a „coloanelor" respective.

[11] Din acest motiv, noţiunea de „ultima linie" (analog cazului 1.3.2.3.4. — „ultima coloană") nu are, în acest caz, un sens propriu, ci doar unul strict poziţional.

[12] Cu totul altfel se va porni la clasificarea melodiilor de joc dintr-o anumită zonă a ţării, comparativ cu clasificarea aceluiaşi gen pe întreaga ţară sau pe o suprafaţă geografică mai largă.

[13] De ex., aşa ar apărea în acest moment melodiile de joc semiculte (tango, vals etc.) în contextul melodiilor de joc folclorice considerate tradiţionale.

https://biblioteca-digitala.ro

el rămîne de cele mai multe ori la un punct de vedere unilateral asupra obiectelor studiate, ceea ce nu înseamnă că nu poate oferi informaţii preţioase (la nivelul 1.3.1.3. de ex.).

1.4.6. În desfăşurarea unei clasificări pot apărea unele momente subiective sau arbitrare, relativ dificil de evitat, cum ar fi, în general, distingerea unui element considerat semnificativ, de altul, nesemnificativ, fie la nivelul „lanţului de criterii" [14], fie la nivelul intern al unui singur criteriu [15]. Presupunînd perfect clar scopul fiecărei etape a clasificării, poziţia absolut egală a două sau mai multe criterii poate conduce, de multe ori, de asemenea la decizii nemotivate (şi nemotivabile) obiectiv.

1.4.7. Precizarea terminologiei întrebuinţate, ca şi consecvenţa implicată de aceasta fac parte din utilajul metodologic minim necesar unei clasificări.

1.4.8. Clasificarea nu pare a fi o problemă definitiv rezolvabilă, chiar pentru un material dat; ea rămîne o temă permanent deschisă de studiu, supusă îmbunătăţirilor. Completări pot apărea atît în urma unei mai bune cunoaşteri a materialului, realizată după o primă clasificare, cît şi ca urmare a abordării acesteia dintr-un alt punct de vedere, mai potrivit specificului său. În acelaşi timp, ea oferă noi date de ansamblu sistematizate asupra materialului cercetat, ceea ce poate duce la plasarea sa într-un context mai larg, contribuind astfel în mod direct la avansarea procesului de generalizare a cunoştinţelor umane.

2. Descriere critică a cîtorva „modele clasificaţionale"*.

2.1. „Modelul clasificaţional" propus de Béla Bartók [16].

2.1.1. Terminologia stabilită este următoarea: clasă, subclasă, grupă, subgrupă, diviziune, subdiviziune.

2.1.2. Melodiile instrumentale se împart în cinci clase, şi anume:

— clasa A şi B (melodii de dans — funcţie dans);

— clasa C (melodii cu text executate instrumental — funcţie nespecifică);

— clasa D (melodii de nuntă — funcţie explicativă);

— clasa E (muzică pentru bucium şi imitaţiile executate la alte instrumente — funcţie pastorală).

2.1.3. Clasa A cuprinde melodiile instrumentale de dans cu structură determinată (de obicei cu 4 secţiuni melodice).

Clasa B cuprinde melodiile instrumentale de dans cu o structură motivică (formate din 2 sau 3 unităţi), repetate sau în succesiune, fără un sistem aparent.

---

[14] Se lasă, în general, în afara observaţiei, la analiza structurală, o serie de criterii de obicei nesemnificative din punct de vedere strict muzical (cum ar fi: numele şi vîrsta informatorului, anul culegerii, aspectul coregrafic al unui joc etc.), cu toate că ele ne pot da uneori informaţii hotărîtoare chiar referitoare la forma unei piese, de pildă.

[15] De ex., selecţia sunetelor unei melodii pentru determinarea substratului acesteia (acţiune în care datele obiective au o valoare probabilistică şi nu absolută).

* Ne-am limitat la contribuţiile unor autori ale căror preocupări se apropie de subiectul nostru (clasificarea tipologică a unor genuri ale folclorului est sau sud-est european).

[16] Bartók Béla, *Rumanian Folk Music* (vol. I. *Instrumental Melodies*), Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martiner Nijhoff, 1967. Este vorba de material muzical din Transilvania, cu foarte puţine excepţii.

https://biblioteca-digitala.ro

2.1.4. Melodiile din clasa A se împart, după felul secţiunilor (determinate prin revenirea cezurilor), în 4 subclase :

— subclasa I (melodii cu secţiuni scurte) ;
— subclasa II (melodii cu secţiuni lungi) ;
— subclasa III (melodii diferite de cele cuprinse în subclasele I şi II) ;
— subclasa IV (melodii neclasificabile).

2.1.5. Melodiile din subclasa I se împart în 4 grupe :

— grupa 1 (melodii cu 2 secţiuni) ;
— grupa 2 (melodii cu 3 secţiuni, cu cezura după prima secţiune) ;
— grupa 3 (melodii cu 3 secţiuni, cu cezura după a 2-a secţiune) ;
— grupa 4 (melodii cu 4 secţiuni).

Melodiile din subclasa II se împart în 5 grupe :

— grupele 1,2,3,4, identice cu grupele corespunzătoare din subclasa I ;
— grupa 5 (melodii cu 5 secţiuni).

Melodiile din subclasa III se împart în 4 grupe :

— grupa a (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte o măsură) ;
— grupa b (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte trei măsuri) ;
— grupa c (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 a cîte opt măsuri) ;
— grupa d (melodii cu 4 secţiuni în măsura 2/4 heterometrice).

2.1.6. În continuare, melodiile sînt clasate după criterii melodice (tonalitate, finala fiecărei secţiuni, uneori şi finala primei jumătăţi a fiecărei secţiuni ; ambitus). În vederea acestui scop, toate melodiile sînt transpuse într-o scară convenţională cu finala sol 1 (cu excepţia melodiilor executate la vioară, care rămîn într-o scară melodică avînd de obicei finala pe la 1, pentru a nu oferi impresii false privitoare la tehnica execuţiei lor pe cele 4 coarde ale instrumentului).

Scara tip este numerotată astfel : sunetele situate sub sol 1 cu cifre romane, iar cele situate deasupra, cu cifre arabe. Există de asemenea simboluri pentru a se indica cezura, ambitus-ul, „conţinutul" secţiunilor, ritmul etc.

2.1.7. Melodiile din clasa B neavînd o structură determinată nu pot fi clasate pe această bază, de asemenea nici segmentate artificial. Ele vor fi publicate de două ori : prima oară, în întregime, conform unui anumit principiu de clasificare, care să releve variaţia motivelor, şi a doua oară, sub forma unui apendice de motive (singura segmentare justificată), grupate sistematic (conform cifrării primului şi ultimului sunet din fiecare motiv, orînduirea realizîndu-se apoi mecanic : 1—1, 1—2, 2—2, 1—3, 2—3, 3—3 etc.).

2.1.8. Se anexează o listă de „genuri de dansuri" (80 de titluri principale de melodii de dans, fiecare cu titluri secundare etc.), apoi date analitice sinoptice referitoare la caracterele melodice, ritmice, arhitectonice ale materialului, referitoare la instrumente, informatori, un tabel al pieselor repartizate pe sate (indicîndu-se cîte piese din fiecare categorie există în satul respectiv etc.).

2.1.9. Reţinîndu-i calităţile, principalele obiecţii care se pot aduce însă acestui „model clasificaţional" ar fi :

2.1.9.1. Referitor la 2.1.2. : nu este păstrat un criteriu unitar pentru împărţirea melodiilor instrumentale în cinci clase (dealtfel, există multe melodii din clasele C şi D care, din punct de vedere structural, sînt foarte

https://biblioteca-digitala.ro

aproape de cele din clasa A, această clasă fiind frecvent alimentată din aceste surse; amestecuri evidente există şi între clasele C şi D, respectiv B şi E).

2.1.9.2. Referitor la 2.1.3. : gruparea după tipul de formă al melodiei, deşi foarte importantă, nu pare a fi cea mai avantajoasă pe primul plan, deoarece este contrazisă de prezenţa unor tipuri bine definite ritmico-melodic în ambele clase (aceeaşi melodie de joc poate adopta o formă fixă sau mai mult sau mai puţin liberă).

2.1.9.3. Referitor la 2.1.4. : nu sîntem de acord în principiu cu o asemenea împărţire a materialului (conform 1.3.2.3.1. sau 1.1.3., de ex.). Nu se arată, de ex., ce fel de secţiuni au melodiile din subclasele III şi IV; dacă rezultă din combinaţii diferite ale claselor I şi II, ar trebui ordonate aceste combinaţii etc.

2.1.9.4. Referitor la 2.1.5. : chiar dintr-o cercetare sumară a materialului se poate observa o oarecare inconsecvenţă în segmentarea melodiilor în secţiuni (există melodii considerate ca fiind formate din 3 secţiuni, care, de fapt, sînt constituite din 2 secţiuni, dintre care una se repetă variat). Dealtfel, criteriul nu este păstrat cu consecvenţă nici în împărţirea materialului pe grupe.

2.1.9.5. Referitor la 2.1.7. : un catalog de motive care nu serveşte ca o bază a unei clasificări a pieselor în întregul lor rămîne un instrument auxiliar preţios, dar nu reprezintă o clasificare finită. Putem considera că melodiile din clasa B nu au fost efectiv clasificate, ci doar studiate, din punctul de vedere al subunităţilor lor.

2.2. „Modele clasificaţionale" propuse de către membri ai „Study Group of Folk Music Systematisation" (din cadrul „Folk Music Councils")[17].

2.2.1. Contribuţia lui Jaroslav Markl (Praha)[18]. Reţinem un „model clasificaţional" propus de Otakar Hostinsky, fondatorul cercetării folclorice moderne cehe (gruparea variantelor după „punctul culminant armonic" al melodiei), ca şi observaţiile privitoare la necesitatea unei munci colective coordonate la această temă, la necesitatea unei convenţii în vederea unificării notaţiilor muzicale, la dificultatea determinării unui sistem de clasificare comun pentru folclorul ceh şi slovac (foarte neomogen datorită poziţiei sale geografice într-o zonă de trecere pe direcţiile atît est-vest cît nord-sud), la pericolul grupării total neconcludente a melodiilor, dacă criteriile alese se limitează doar la calităţile de bază ale structurii muzicale (tact, ambitus, formă, cadenţă, mod etc.), la caracterul utopic al încercărilor de a găsi un sistem universal de clasificare etc.

2.2.2. Contribuţia lui Wolfgang Suppan (Freiburg im Breisgau)[19]. Reţinem un „model clasificaţional" din domeniul literaturii populare (catalog alfabetic sau clasificare după motive, cuvînt-cheie, criteriu topografic), un alt „model clasificaţional" muzical (după primele 4—5 sunete ale melodiei, cifrate — deci după „incipit"-ul melodic), „modelul" lui

[17] *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, Bratislava, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969 (ediţie îngrijită de Oskár Elschek, însumînd comunicările prezentate la al doilea simpozion al S.G. F.M.S. de la Bratislava).

[18] Jaroslav Markl, *Zu einigen Fragen des folcloristischen Musik-Katalogs*, în *Methode der Klassifikation...*, op. cit., p. 11.

[19] Wolfgang Suppan, *Das Deutsche Volksliedarchiv und die Katalogisierung von Volksweisen*, ibidem, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

Josef Lawsky şi Wolfgang Suppan (care conduce la obţinerea unui catalog format din două părţi : un prim catalog după principiul „incipit"-ului melodic, clasarea conducîndu-se după „punctele de greutate" armonice, şi un al doilea catalog, al melodiilor, în care se iau în consideraţie şi numărul rîndurilor melodice, forma melodiei, ambitusul etc.), ca şi diferite observaţii referitoare la subiectul nostru. (O clasificare muzicală ar putea avea 4 puncte de plecare : modul, conturul melodic şi cadenţele, sistemul ritmico-metric şi construcţia armonică, adică succesiunea „punctelor grele" armonice ; un catalog este mijloc ajutător, iar nu un scop în sine ; ţelul clasificării unui material nu poate fi atins decît treptat, fiecare încercare ducînd succesiv la o mai bună cunoaştere a sa.)

2.2.3. Contribuţia lui Walter Wiora (Saarbrücken) [20]. În afara consideraţiilor generale referitoare la metoda comparativă — prin care se recomandă a se privi o melodie ca pe un proces îndelungat de evoluţie, cu o arie de răspîndire geografică (şi istorică) ce ar trebui cercetată ca şi aceea a instrumentelor populare — , reţinem ideea căutării modelului stabil al unei melodii în spatele formei sale concrete actuale, mai mult sau mai puţin întîmplătoare şi variabilă.

2.2.4. Contribuţia lui Ludwik Bielawski şi Jan Steszewski (Warszawa)[21]. Se propune un „model clasificaţional" aplicabil la muzica vocală poloneză, în care se porneşte de la 1) structura textului, apoi 2) cum se traduce această structură în ritmul muzical (diviziunea sintactică coincide sau nu cu cea metro-ritmică) şi 3) eventual se apelează la elemente melodice în cazul necesităţii unei separări mai nuanţate între variante asemănătoare din primele două puncte de vedere.

2.2.5. Contribuţia lui Ladislau Galko şi František Poloczek (Bratislava) [22]. Autorii consideră că cercetarea ştiinţifică (de ex. discutarea problemelor genetice) este de neconceput fără a porni de la o clasificare a elementelor muzicale, în cazul acestui domeniu ; ca urmare, scopul lor a fost acela de a facilita orientarea într-un material vast, ceea ce impune gruparea tipurilor şi a variantelor asemănătoare împreună. S-a ales ca bază a „modelului clasificaţional" construcţia metro-ritmică a melodiei, aceasta apărînd ca acel element care permite o comparaţie mai relevantă în cadrul specificului materialului respectiv. Atenţia lor s-a concentrat asupra melodiilor în sistem „tempo-giusto" (care, se pare, formează marea majoritate a folclorului slovac), în continuare, selecţionînd-se încă o dată, din ansamblul materialului, melodiile de tip binar-simetric, pentru continuarea clasificării. „Modelul" ales cuprinde împărţirea materialului în 14 clase, fiecare cuprinzînd 2,3,4 etc. grupări de 2 sau 3 tacte, apoi, în grupe, în conformitate cu permutaţiile diferite ale tactelor de bază (22, 33, 23, 32 ; 222, 223, 232, 233, 322, 323, 332, 333 ; 2 222, 2 223 etc.). Desigur nu toate aceste combinaţii vor exista realmente (sau, nu vor exista cu aceeaşi frecvenţă de apariţie). În cadrul grupelor, împărţirea se face după conţinutul acestor grupări de tacte (în 22 : aa, ab ; în 2 233 : aaxx, aaxy, abxx, abxy etc.), apoi, după numărul unităţilor ritmice (de

[20] Walter Wiora, *Zur Methode der vergleichenden Melodien Forschung*, ibidem, p. 31.

[21] Ludwik Bielawski şi Jan Steszewski, *Zur Klasifikation der polonischer Volkslieder*, ibdem, p. 47.

[22] Ladislav Galko şi František Poloczek, *Systematik der formbildenden Elemente der slowakischen Volkslieder*, ibidem, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

la 1—8 într-un tact binar etc.). Se enunţă de asemenea necesitatea unificării, eventual a revizuirii notaţiilor, care — în forma lor actuală — pot prezenta pseudomodificări ale unui element în realitate identic [23], ca şi aceea a încercării de a se limita, pe cît posibil, factorul subiectiv în unele aprecieri.

2.2.6. Contribuţia lui Wolodymyr Hoschowskyj (Lviv) [24]. Se descrie principiul codificării pe cartoteci a proprietăţilor melodiilor analizate, printre care şi a structurilor ritmice ale versurilor împărţite iniţial în 3 grupe (izometrice, hetero-metrice şi recitativ-liber).

2.2.7. Contribuţia lui Karel Vetterl şi Jaromir Gelnar (Brno) [25]. În concepţia autorilor, clasificarea are ca scop instituirea unei ordini între tipuri, care pot fi definite sub diferite aspecte (metric, melodic, armonic etc.). Deoarece în Moravia materialul muzical prezintă o structură metro-ritmică cu mult mai stabilă comparativ cu cea ritmică, ea este aceea care a fost aleasă ca punct de plecare. Materialul a fost împărţit în 3 grupe (melodii nestrofice, melodii strofice şi melodii instrumentale care nu intră în nici una dintre primele 2 grupe), apoi în subgrupe (construcţie simetrică sau asimetrică, formate din 2, 3, 4 celule, monoritmice, biritmice, triritmice, apoi după numărul silabelor). Factorul melodic (curba melodiei, cadenţele, ambitus-ul etc.) este luat în consideraţie doar în cazul unei identităţi ritmice. Se iau măsuri de precauţie speciale pentru a se trece peste ceea ce este nesemnificativ (de ex. : unele prelungiri ale sunetelor, repetiţiile grupărilor metrice, „devierea" aparentă de la ritmul iniţial datorită unei rallentando, plasarea diferită în măsuri a aceloraşi formaţiuni ritmice etc.).

2.2.8. Contribuţia lui Alica Elscheková (Bratislava) [26]. S-a folosit sistemul cartelelor perforate, parcurgîndu-se etapele necesare (alegerea punctelor de vedere pentru analiză, codificare, prelucrarea datelor),pentru a se obţine gruparea variantelor. Analiza a cuprins selectarea unor informaţii despre fiecare piesă muzicală (1. numărul rîndurilor melodice; 2. cifrarea cursului melodiei pentru fiecare rînd ; 3. tonurile de început, cadenţe ; 4. tonurile timpilor tari din primul rînd melodic ; 5. numărul tactelor din fiecare rînd melodic). S-a avut astfel în vedere, cu tot aspectul aparent mecanic al analizei, „conţinutul" melodic efectiv al piesei, în toate detaliile sale. Mai reţinem consideraţiile asupra „modelului clasificaţional", care se constituie prin ierarhizare ; el va lăsa deci în mod inevitabil la o parte o serie de elemente, neputînd fi universal, deci cuprinde absolut toate aspectele obiectelor cercetate. Pentru acest „model clasificaţional" trebuie înfăptuite următoarele operaţii : 1) ales numărul criteriilor analitice ; 2) studiat „perimetrul", variabilitatea fiecăruia ; 3) studiat posibi-

[23] De ex. : notaţia aceloraşi formule ritmice cu alte valori (ceea ce a fost rezolvat prin reducerea tuturor acestor formule la combinaţii de 2 sau 3 tacte), scurtările sau lungirile de valori întîmplătoare,datorate fie dispoziţiei informatorului, fie chiar dispoziţiei culegătorului, dar şi repetiţiile care pot modifica în mod eronat impresia despre o schemă formală ; de remarcat că ediţia originală a notaţiei rămîne totuşi în anexă, informativ, alături de cea revizuită.

[24] Wolodymyr Hoschowskyj, *Die Aufbauprinzipien des Elementarkatalogs der rhythmischen Versstrukturen*, în *Methoden der Klassifikation...*, op. cit., p. 73.

[25] Karel Vetterl şi Jaromir Gelnar, *Die Melodienordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung*, ibidem, p. 81.

[26] Alica Elscheková, *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern*, ibidem, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

litățile de combinare, comparativ cu acele combinări existente real. Criteriile care separă obiectele trebuie corelate cu criteriile care le unesc într-un sistem global, construind un „model clasificațional" principal și altele cîteva ajutătoare. „Modelul" principal reliefează cele mai importante relații interne ale materialului, el putînd exista și separat, spre deosebire de cele ajutătoare, care, acționînd paralel, contribuie prin completarea imaginii asupra materialului ca și prin posibilitățile de comparație oferite la evitarea „corijărilor" ulterioare, a inconsecvențelor, a subiectivismului, a „forțării" materialului în general. Se apreciază că nu se poate concepe existența unei imagini de ansamblu asupra unei culturi muzicale fără o clasificare pe criterii muzicale a materialului respectiv.

2.2.9. Contribuția lui Pál Járdányi (Budapest) [27]. Autorul consideră că, în timp ce scopul unui catalog este acela de a face ușor de depistat o anumită melodie într-o masă de melodii (după un criteriu anume ales, de ex. — numărul de silabe), scopul unei clasificări este acela de a se aduna împreună variantele asemănătoare. Pentru aceasta este necesar, în primul rînd, a fi găsit elementul de bază al materialului în cauză, ceea ce — în cazul cîntecului popular maghiar — pare a fi elementul melodic, mult mai nuanțat diferențiat și specific în comparație cu cel ritmic (mai variat abia în unele cîntece mai noi). Conform acestui criteriu, se împart melodiile în 3 grupe, după aspectul general al liniei melodice (descendent, rectiliniu, ascendent). Se ia apoi în considerare relația existentă, din același punct de vedere, între rîndurile melodice nr. 1 și 2, apoi 2 și 3, apoi sensul segmentului melodic final al primului rînd, apoi ambitus-ul etc., ceea ce conduce la o bună departajare a celor mai specifice nuclee ale cîntecului popular maghiar tradițional, atît din punct de vedere modal, cît și formal.

2.2.10. Contribuția lui Benjamin Rajeczky (Budapest) [28]. Se remarcă unele asemănări între imnurile medievale, influențate de cîntecul gregorian, și folclorul Europei centrale, ceea ce justifică studiul acestora. Se folosește o metodă asemănătoare celei descrise la 2.2.9. : direcția rîndurilor melodice, inclusiv unele contururi curbe („arc"), ca și diferitele combinații posibile între acestea, cu corespondent pe plan modal, ceea ce duce la o bună orînduire a acestui material.

2.2.11. Contribuția lui Walter Deutsch (Wien) [29]. Atenția autorului se îndreaptă către relațiile existente între tonalitatea majoră sau minoră și registru, înălțimea relativă a unui fragment melodic. Se definește „spațiul de terță, cvintă, octavă", în analiza melodiilor cifrîndu-se „sunetele pilon", ca și cele de cadență, ținîndu-se de asemenea cont de întîrzieri etc. (deci, se interpretează de fapt linia melodică, în scopul unei simplificări, al reducerii la esență a aspectului ei concret).

2.2.12. Contribuția lui Radana Kvetová (Praha) [30]. Continuînd un catalog al lui Em. Jankovec (axat pe criteriul incipitului melodic, respectiv pe primele 5—6 intervale ale unei melodii) și preluînd metoda

---

[27] Járdányi Pál, *Die neue Ordnung der ungarischer Volks-Lieder*, ibidem, p. 123.

[28] Benjamin Rajeczky, *Die Melodienordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi I*, ibidem, p. 135.

[29] Walter Deutsch, *Die Gesetze der Tonalität und die Melodien-Register*, ibidem, p. 141.

[30] Radana Kvetová, *Die neue Ordnung der tschechischen Volkslieder vom Standpunkt der Melodien-Inzipiten*, ibidem, p. 145).

https://biblioteca-digitala.ro

inițiată de Walter Deutsch (vezi 2.2.11.), autoarea a lucrat un „model clasificațional" pornind de la cifrarea tonurilor accentuate („punctele grele ritmice") ale primului rînd melodic, considerînd apoi sunetele primelor 3, 4, 5 tacte succesiv etc.; procedeul, eficace se pare, în special în cazul melodiilor cu o bază tonală clară, are marele avantaj de a fi foarte simplu, obiectiv și de a permite o eventuală prelucrare automată a datelor.

2.3. Aceste „modele clasificaționale" deduse în urma cercetărilor efectuate pe folclor ceh (2.2.1., 2.2.12.), german (2.2.2., 2.2.3.), polonez (2.2.4.), slovac (2.2.5, 2.2.8.), ucrainean (2.2.6.), morav (2.2.7.), maghiar (2.2.9.), nu par a fi aplicabile la materialul românesc; o mare parte dintre ele (2.2.4, 2.2.5., 2.2.6., 2.2.11., 2.2.12.) nu permit, dealtfel, decît o grupare sumară chiar pentru materialul pentru care au fost concepute.

2.3.1. Relevăm observațiile referitoare la:

2.3.1.1. — necesitatea unificării sistemelor de notație, în scopul eliminării posibilităților de confuzie între elemente esențiale și cele nesemnificative (2.2.1., 2.2.5., 2.2.7.);

2.3.1.2. — caracterul neuniversal, obligatoriu limitat pe un anumit material sau pe anumite proprietăți ale materialului (2.2.1., 2.2.8.);

2.3.1.3. — pregătirea unei clasificări finale printr-o serie de „modele clasificaționale" auxiliare, paralele (2.2.2., 2.2.8.);

2.3.1.4. — necesitatea relevării aspectului stabil, invariant, „în spatele" formei concrete particulare (2.2.3.);

2.3.1.5. — afirmarea scopului clasificării ca fiind acela al apropierii variantelor asemănătoare (2.2.5., 2.2.9.) sau ordinea tipurilor (2.2.7.);

2.3.1.6. — alegerea criteriului de bază al unui „model clasificațional" în domeniul metro-ritmic (2.2.5., 2.2.7.) sau melodic (2.2.7., 2.2.9., 2.2.11., 2.2.12.) sau inițial arhitectonic, apoi melodic (2.2.8.).

2.3.2. Considerăm îndoielnice unele procedee ca acela al ierarhizării cel puțin aparent rigide a criteriilor, ceea ce duce la subestimarea factorului melodic (2.2.4., 2.2.7.), sau ca acela al renunțării „temporare" la acea parte din material care nu se supune criteriilor adoptate (2.2.5.).

3. Clasificarea melodiilor instrumentale de joc românești.

3.1. Particularități ale materialului (expunere sumară).

3.1.1. Calitatea materialului.

3.1.1.1. Melodiile instrumentale de joc românești se caracterizează printr-o mare diversitate pe toate planurile (vertical: repertoriu bogat într-o anumită zonă; orizontal: repertoriu foarte diferit între zone vecine), comparabilă, în cadrul folclorului nostru, poate doar cu aceea a genului cîntec propriu-zis, fără a fi depășit de către acesta, și în mare contrast cu relativa unitate a altor genuri (în special cele rituale — colinde, repertoriul funebru, dar — parțial — și genul epic sau liric — balada, doina).

3.1.1.2. Această diversitate, datorată specificului funcțional al genului, mult mai receptiv decît oricare altul la orice fel de influență, este amplificată în mod practic continuu, la nivelul stratului relativ nou, prin circulația intensă a lăutarilor (dansul este un gen dominat de executanți profesioniști, lăutari — repertoriul de vioară în special), care completează un alt rezultat al circulației melodiilor de joc dintr-un strat mai vechi, de origine probabilă pastorală (repertoriul de fluier în special).

https://biblioteca-digitala.ro

3.1.1.3. O altă particularitate o constituie existența unor căi de alimentare cu materiale noi extrem de variate, domeniu în care aproape nu există restricții (se pot prelua și adapta funcției specifice, cu modificările structurale corespunzătoare, cîntece, folclor orășenesc sau al naționalităților conlocuitoare, sistemul armonic tonal cult, instrumente noi sau noi forme de organizare, cu rezultate corespunzătoare pe plan structural). În general, perioada de asimilare este mai scurtă decît în cazul celorlalte genuri folclorice.

3.1.1.4. Rezultă o structură de ansamblu foarte variată, în care se pot recunoaște elementele-limită cele mai primitive ale folclorului nostru pînă la elementele-limită de factura cea mai recentă; a le grupa într-un sistem printr-o clasificare corespunzătoare pune desigur cu totul alte probleme decît o clasificare a unui material unitar (cum ar fi un gen muzical folcloric omogen, ca cel al doinei, de ex.) sau a unui material divers pe o singură dimensiune (cum ar fi genul dans popular, în cadrul unei singure zone — Oltenia, Muscel, Năsăud etc.).

3.1.2. Cantitatea materialului pune de asemenea o serie de probleme metodologice particulare.

3.1.2.1. Numărul mare de piese înregistrate în A.I.E.F. (peste 20 000, culese prin anul 1971, dintre care circa 3 500 piese transcrise în general fără a se urmări un scop anume, deci inegal distribuite zonal) face absolut necesară o selecție judicioasă a unui număr de piese reprezentative pentru întreaga țară, asupra căruia să se poată efectua lucrul necesar determinării unui „model clasificațional" corespunzător.

3.1.2.2. În vederea acestei selecții s-a dovedit necesară o primă ordonare provizorie a materialului integral. S-a adoptat catalogarea după criteriul geografic (zonă, subzonă, județ, comună, sat), completat cu cel numeric (tip de înregistrare — disc, cilindru, magnetofon, număr de document sonor).

3.1.2.3. Selecționarea materialului s-a desfășurat într-o primă fază prin eliminări succesive de grupări considerate neconcludente pentru scopul propus.

3.1.2.3.1. Se elimină materialul care constituie o interferență cu alte genuri, nefiind definit ca melodie instrumentală de joc pe dublu plan, funcțional și structural în același timp (deci, acele melodii de joc care nu se cîntă la joc sau acele melodii care se pot cînta la joc, dar care nu au calitățile structurale ale genului).

3.1.2.3.2. Se renunță la orice material care nu este înregistrat în A.I.E.F. (apelînd însă, desigur, la el ca la un fond auxiliar prețios ori de cîte ori ar fi necesar).

3.1.2.3.3. Se renunță la materialul care nu satisface exigențele științifice ale metodei de lucru în uz la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (înregistrări incomplete, ocazionale, efectuate în condiții necorespunzătoare, lipsite de un minim de informații etc.).

3.1.2.3.4. Se renunță la materialul de influență semicultă recentă vădită (deci, insuficient asimilat genului).

3.1.2.3.5. Se renunță la materialul aparținînd naționalităților conlocuitoare sau evident „importat" (acest material putînd constitui subiectul unei teme de studiu speciale).

https://biblioteca-digitala.ro

3.1.2.3.6. Se elimină materialul încadrat în unele rituale (cum ar fi ritualul de nuntă sau cel de iarnă), el constituind de asemenea obiectul unui studiu viitor, în cadrul acestor rituale.

3.1.2.3.7. Se elimină piesele existente ca dublete, triplete etc. sau reluări nesemnificative (cu excepţia acelora care pun unele probleme interesante prin însăşi această repetare a înregistrării, de ex.: o nouă variantă, particularităţi la execuţia unei melodii cu sau fără joc).

3.1.2.3.8. Se renunţă prin convenţie, conform titlului materialului nostru (din motive organizatorice), la întreg materialul cîntec de joc — separarea realizîndu-se pe baza criteriului relativ arbitrar, dar singurul operant practic în realitate, al execuţiei vocale a melodiilor acestui gen —, el constituind în prezent o temă de studiu separată.

3.1.2.4. Selecţionarea propriu-zisă, efectuată pe un material considerat corespunzător, a cuprins o serie de etape, repetate pentru fiecare zonă, între care citäm :

3.1.2.4.1. Studiul repartizării culegerilor în cadrul zonei în vederea determinării punctelor celor mai intens cercetate.

3.1.2.4.2. Orînduirea provizorie a materialului deja înscris, analiza şi extragerea unor date structurale informative.

3.1.2.4.3. Alegerea unor „sate reprezentative" (respectiv, acele puncte din zonă mai complet cercetate din punctul de vedere al cantităţii şi calităţii — în sensul exigenţei ştiinţifice materialului).

3.1.2.4.4. Audierea înregistrărilor din zonă în funcţie de aceste date.

3.1.2.4.5. Definirea materialului necesar a fi transcris (în medie, considerînd 40—50 de piese pentru un asemenea sat, ar însemna un total de 4 000 de piese din 20 000, deci 20%, sau o piesă de cinci, cantitate apreciată ca suficientă pentru o cunoaştere concludentă a întregului material).

3.1.2.4.6. Transcriere.

3.1.2.4.7. Analiza conform „standardului minim de analiză" (descris la 3.2.2.1.).

3.1.2.4.8. Ordonarea provizorie a întregului material transcris existent în zonă.

3.1.2.4.9. O nouă eventuală completare a transcrierilor, în cazul apariţiei unor probleme neclare (precedată de o nouă audiţie, axată exclusiv pe problema repectivă).

3.1.2.4.10. Extragerea unor date structurale generale privitoare la zonă (concluzii).

3.2. Propunerea unui „model clasificaţional" pentru melodiile instrumentale de joc româneşti.

3.2.1. Operaţia clasificării melodiilor instrumentale de joc este încă în curs de desfăşurare; conform titlului prezentei expuneri, ne propunem a expune unele probleme ale acestei activităţi, precum şi a prezenta acel „model clasificaţional" care, în stadiul actual al cercetărilor, pare cel optim. Acest „model", descris aici doar sub aspectul său general, nu trebuie considerat definitivat, unele puncte ale sale nereuşind să rezolve în mod corespunzător problemele puse de material, la un anumit nivel, sau nefiind încă pe deplin conturate.

https://biblioteca-digitala.ro

3.2.2. S-au efectuat pe materialul avut la dispoziție[31] operațiile prezentate la 1.3.1.1.— 1.3.1.5.

3.2.2.1. Pentru o primă cunoaștere analitică a materialului s-a adoptat un „standard minim de analiză", care constă din codificarea simplă a datelor structurale considerate esențiale ale fiecărei piese, conform experienței noastre de pînă acum[32], prin trei grupe de cifre, și anume :

3.2.2.1.1. Prima grupă : aspectul arhitectonic.

(1. formă fixă ; 2. formă liberă, apoi : 1. model A B și 2. alt model, diferit de A B ; 3. formă liberă bazată pe repetare ; 4. formă liberă bazată pe adăugare ; 5. forma liberă mixtă.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.2. A doua grupă : aspectul ritmic.

(1. simetric ; 2. asimetric, apoi : 1. măsura 2/4 ; 2. alt ritm simetric ; 3. ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; 4. ritm asimetric bazat pe 4 timpi ; 5. ritm asimetric bazat pe mai mult de 4 timpi.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.3. A treia grupă : aspectul melodic.

(1. structură stabilă ; 2. structură modulantă, apoi : 1. diatonic ; 2. cromatic ; 3. mixt.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 13, 21, 22, 23.

3.2.2.2. Acest „standard minim de analiză" prezintă următoarele avantaje :

3.2.2.2.1. Expune într-o formă sintetică date structurale esențiale despre piesa respectivă (de ex. : simbolul 11.23.12. semnifică : forma fixă A B ; ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; structură melodică stabilă, cromatică).

3.2.2.2.2. Aceste date sînt ușor de citit și de comparat (pentru o clasificare auxiliară de tip index după 1—2 criterii sau pentru o eventuală clasificare mecanică).

3.2.2.2.3. Ordinea cifrelor din fiecare grupă corespunde cu aceea de la general la particular, ordine existentă pe fiecare „linie" (deci, în plan orizontal) în orice „model clasificațional" (conform 1.3.2.4.2.).

3.2.2.2.4. Fiecare grupă poate fi completată oricînd prin noi date analitice codificate corespunzător, fără a fi necesară revenirea sau corijarea celor deja reținute[33].

3.2.2.2.5. Aceste date pot fi utilizate în această formă, fără nici o modificare, atît într-o clasificare zonală, cît și în cea finală, efectuată pe întreg materialul.

3.2.2.3. Celelalte etape prezentate la 1.3.1.2.— 1.3.1.5. au fost parțial realizate la nivel zonal, nivel ce nu a fost depășit decît prin cîteva sondaje experimentale (manieră de lucru necesară atît timp cît durează

---

[31] Operația completării transcrierilor de melodii instrumentale de joc nu este încă încheiată.

[32] În special în urma clasificării materialului din antologia *Melodii de joc din Oltenia* (Edit. muzicală, București, 1968), dar și cu ocazia lucrului la materialul din zonele Mărginimea Sibiului, Făgăraș, Bran.

[33] De ex., informațiile privitoare la aspectul melodic (grupa a 3-a) se pot completa cu noi date referitoare la unele detalii (pentru subgrupa 1 : mod heptatonic sau neheptatonic ; substrat pentatonic sau prepentatonic ; tonica, sunetele de cadență, sau pentru subgrupa 2 : modulație la secunda mare superioară, la terța mică inferioară, la cvarta perfectă superioară sau inferioară etc.).

https://biblioteca-digitala.ro

perioada de completare a transcrierilor). Considerăm mai adecvat scopului propus expunerea observațiilor noastre cu caracter general deduse din aceste sondaje, observații care se referă la materialul pe întreaga țară și ale căror date fundamentale pot fi considerate ca definitive.

3.2.3. Proprietatea esențială a materialului cercetat, cea mai stabilă pentru întreg ansamblul său și care contribuie, dealtfel, în mod firesc la definirea particularităților structurale ale melodiilor instrumentale de joc ca gen independent, o reprezintă modul de organizare microtemporală (regularitatea pulsului, tactului, care se exprimă în notație printr-o măsură constantă, proprietate de natură metrică nerelevantă, în general, pentru celelalte genuri muzicale ale folclorului românesc). Comparativ, se poate observa că un alt criteriu, cum ar fi cel arhitectonic (forma liberă, forma fixă de tip A B etc.), nu poate duce, la acest nivel de generalizare, la determinarea unor elemente tipice pentru genul cercetat, deși contribuie în mare măsură la aceasta; criteriul menționat are un caracter mult mai abstract, operînd deasupra deosebirilor complexe de gen muzical și nu în cadrul lor. Criteriul melodic, cu toate că mult mai concret și, parțial, determinant pentru specificul genului în discuție (prin aspectele sale strict individualizate de obicei, deoarece chiar în prima etapă de generalizare — cum ar fi analiza sunetelor de cadență, a modului etc. — ne situăm din nou deasupra acestui specific)[34], se dovedește însă a fi mult mai puțin operant în interiorul genului; el pune, dealtfel, o serie de probleme relativ complicate și, considerăm, încă nerezolvate, pe planul mult mai larg al folclorului muzical românesc[35]. O altă serie de criterii posibile (cum ar fi cel agogic, al tempo-ului, al vitezei de execuție a unei piese, de ex.) nu au o funcție esențială în cadrul structurii sau (cum ar fi criteriul coregrafic) au fost eliminate prin convenție, scopul lucrării noastre fiind o clasificare pur muzicală.

3.2.4. În acest sens, „modelul clasificațional" propus cuprinde 4 etape principale.

3.2.4.1. Ca bază a clasificării noastre a fost ales deci modul de organizare microtemporală a materialului, respectiv pulsația sau tactul (precizăm din nou că notația sa uzuală, măsura, poate de obicei releva, dar adesea și ascunde acest tact). Materialul se împarte în primele două mari categorii: 1. tact simetric și 2. tact asimetric, care, la rîndul lor, se subdivid în subcategorii, după cum urmează: a) tact bazat pe doi timpi egali (raport 1 : 1), respectiv b) tact bazat pe doi timpi inegali (de obicei raport 2 : 3[36]), c) pe trei timpi inegali (și ca un caz particular netipic,

---

[34] Specificul genului nu poate fi precizat în mod științific decît *după* o clasificare corespunzătoare, în urma unei comparări a proprietăților sale generale cu proprietățile generale ale celorlalte genuri, deduse din clasificările respective; cu toate acestea, noțiunea, chiar empiric sau intuitiv definită, este indispensabilă acestui moment. Prin revenirea eventuală asupra unor date (unele imposibil de prevăzut acum) se confirmă din nou caracterul inevitabil al „feed-back"-ului în acest travaliu (conform 1.3.1.6.3.).

[35] Problema detașării obiective a sunetelor importante din contextul aspectului concret al unei melodii (deci, a reliefării substratului, a arhetipului melodic, a elementului său invariant) nu a fost rezolvată, se pare, decît în unele cazuri particulare, de ex. în cazul structurilor melodice de tip armonic (conform 2.2.2., 2.2.8., 2..2.11., 2.2.12.) — caracterul relativ arbitrar al deciziilor în acest domeniu fiind, în general, acceptat ca inevitabil.

[36] De ex., melodii de *Rustem*, notate uzual în măsura 2+3/16.

https://biblioteca-digitala.ro

egali[37]; raport de obicei foarte variabil, între limitele 2 : 1 : 1 sau 1 : 1: 2 şi 1 : 1 : 1, aceste extreme reprezentînd abateri de la schemele cele mai stabile şi tipice, ca 4 : 3 : 3[38] sau 2 : 2 : 3[39]), d) pe patru timpi inegali (raport cel mai frecvent 2 : 2 : 2 : 3[40]).

3.2.4.1.1. Departajarea obţinută astfel, cu toate că grupările rezultate sînt foarte inegale din punct de vedere cantitativ, pare cea mai favorabilă; ea este cel mai puţin contrazisă de alte criterii, fiind în schimb confirmată de majoritatea lor şi constituind deci baza grupării celei mai stabile de criterii (conform 1.3.1.6.).

3.2.4.1.2. Excepţiile, inerente oricărei departajări, nu pot produce, în general, confuzie (conform notelor 36, 37). Nu poate fi vorba, în orice caz, de material inclasabil, din acest punct de vedere, sau intermediar (dacă ţinem cont de proveniența eventualelor devieri).

3.2.4.1.3. Orice altă împărţire a materialului după un alt prim criteriu ar fi contrazisă net de cel ales de noi; în schimb, contrazicerea sa parţială (fenomen inevitabil, repetăm, în cazul materialelor neomogene) de către criteriul arhitectonic, de ex. (preferat de către Bartók, conform 2.1.), este mult mai puţin categorică, o foarte mare parte din materialul clasat conform 3.2.4.1. acceptînd acest criteriu.

3.2.4.1.4. Aspectul continuu al domeniului de variabilitate al criteriului ales (existenţa combinaţiilor de 2, 3, 4 timpi, în raporturi diferite) confirmă caracterul său esenţial pentru materialul nostru.

3.2.4.2. Următoarea etapă a „modelului clasificaţional" constă din departajarea materialului după criteriul caracterului structurii la nivel mediotemporal[41], adică al modului în care se grupează aceste unităţi minime, tactele, în unităţi superioare : celula, motivul, fraza[42] sau în combinaţii ale acestora, orînduite (ca şi în cazul 3.2.4.1.) de la simplu la compilex, conform claselor :

1) structură celulară;
2) structură celular-motivică;
3) structură celular-motivică-frazală;
4) structură celular-frazală;
5) structură motivică;
6) structură motivică-frazală;
7) structură frazală[43].

---

[37] Acest caz particular este considerat ca o deformare a unui tact cu timpi inegali (de ex., ca în situaţia melodiilor de *Învîrtită* sau *Capră*, executate în anumite condiţii — fără joc, de către informatori necunoscători ai repertoriului etc.).

[38] De ex., melodii de *Învîrtită*, notate în măsurile 4+3+3/16, dar şi 4+3+2/16, 4+2+3/16 sau 3+2+2/16.

[39] De ex., melodii de *Capră* sau alte jocuri înrudite, notate de obicei în măsura 2+2+3/16.

[40] De ex., melodiile de *Hodoroagă*, notate în măsura 2+2+2+3/16.

[41] Am folosit noţiunile microtemporal, mediotemporal şi macrotemporal (dintre care cea de-a doua mai puţin obişnuită) pentru a releva continuitatea factorului timp în „modelul" nostru clasificaţional.

[42] Ca şi în cazul aspectului melodic (conform notei 35), şi în domeniul formei există încă o serie de inconsecvenţe sau confuzii (sau doar puncte de vedere diferite) temporar suportate, în lipsa unei definiri strict obiective a acestor unităţi sau subunităţi.

[43] Desigur, nici aceste clase nu sînt egale ca frecvenţă, în materialul nostru (de ex., clasa 4 este aproape inexistentă; în schimb, clasele 6 şi 2 sînt categoric dominante).

https://biblioteca-digitala.ro

3.2.4.3. Separarea structurilor la nivel macrotemporal ne conduce la obţinerea grupelor, respectiv subgrupelor :

1) formă liberă (bazată pe repetare, succesiune sau mixtă);

2) formă fixă (bazată pe modelele A B, A A B, A B B sau A B C, A B B C, A B A C etc. sau A B C D, A B B C D etc.).

3.2.4.3.1. Această ordine (3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3.) pare cea mai favorabilă, materialul grupîndu-se cu minimum de contradicţii. O grupare în sensul invers (de ex. : 3.2.4.3. — 3.2.4.2. — 3.2.4.1.), poate mai avantajoasă pentru o anumită zonă a ţării, ar conduce, în cazul nostru, la o risipire a variantelor evident apropiate.

3.2.4.3.2. Relevăm, cu titlu exemplificativ, o serie de grupări de criterii importante ; astfel, unul din nucleele de bază al întregului material îl constituie lanţul : categoria 1 (tact simetric), subcategoria 1 (doi timpi egali), clasa 2 (structură celular-motivică), grupa 1 (forma liberă), subgrupa 1 (bazată pe repetare), nucleu conţinînd cea mai mare parte din melodiile de joc de factură „arhaică", improvizatorică [44].

3.2.4.3.3. Pe planul structurii arhitectonice, în „modelul" nostru clasificaţional departajarea se face invers decît în modelul bartokian, fapt ce prezintă o serie de avantaje (de ex. : perspectiva unei grupări încă în această fază a melodiilor de formă liberă — grupare la care Bartók a renunţat, oprindu-se la un catalog de motive — conform structurării lor celulare sau motivice pentru tipul de formă liber bazat pe repetare, şi frazale pentru tipul de formă liberă bazat pe adăugare, succesiune). Diferitele tipuri de formă liberă apar astfel, în cazul nostru, ca un caz particular al structurilor de tip celular sau motivic, care — cu acelaşi „conţinut" melodic, de ex. — pot adopta şi o formă fixă model A B.

3.2.4.4. Următoarea departajare a materialului pune cu totul alte probleme, factorul care se impune atenţiei în acest moment fiind acela al „conţinutului" melodico-ritmic propriu-zis al unităţilor temporale de diferite dimensiuni avute în vedere pînă aici [45]. O grupare a melodiilor de joc pe o serie de criterii de această natură (sistemul modal stabil sau modulant, modul, substratul, sunete importante etc.), desigur posibilă, nu mai oferă aceleaşi rezultate, evident cele mai favorabile posibile pentru acest material, ca în cazul lanţului 3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3. Contradicţiile — care încep să se manifeste deja relativ acut la nivelul 3.2.4.3., în sensul creşterii numărului de variante risipite (fără a deveni însă critic în acel punct) — ne impun un alt procedeu, dificil de conturat, deocamdată, în lipsa rezolvării problemei semnalate la nota 35.

3.2.4.5. Nu este cu totul exclus ca, în conformitate cu 2.2.8., să nu existe obiectiv o posibilitate de a clasa, din punct de vedere melodic, acest material, în acest stadiu, sau, mai exact, să existe o contradicţie ireductibilă între principiul organizării „temporale" (al duratelor sunetelor), care ne-a condus fructuos pînă aici, şi cel al înălţimilor sunetelor, deci al organizării „materiale" [46]. Bazele acestei contradicţii, privite la un nivel foarte general, ar consta în însăşi diferenţa dintre cele două moduri

[44] De ex., melodiile de *Brîu*.

[45] Dealtfel, el este luat în considerare deja, dar numai sub aspectul său temporal, şi în definirea grupelor arhitectonice (3.2.4.2., 3.2.4.3.).

[46] Sînt cele două puncte de vedere analitice posibile cele mai generale asupra muzicii în general, derivate din însuşi specificul ei.

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentale de percepție a unui fenomen cum este cel muzical : percepția temporală, procesuală și cea obiectuală, statică. (Structura melodică este o structură „în afara timpului", ea reprezintă o organizare a unui inventar de posibilități care își pot găsi concretizarea în timp într-un mod probabilistic, polivalent, spre deosebire de caracterul direcționat, monovalent al concretizării elementelor de organizare temporală.)

3.2.5.1. O rezolvare posibilă o constituie continuarea clasificării pe calea schițată (3.2.4.4.), care — cu toate dezavantajele acesteia — conduce la o orînduire a materialului ce poate fi considerată concludentă.

3.2.5.2. O altă rezolvare o constituie posibilitatea efectuării paralele a două clasificări finite independente, una după un „model clasificațional" axat pe coordonate temporale, iar cealaltă după un „model clasificațional" axat pe coordonate melodice, rezultatele fiind apoi comparate în această formă. Este soluția, din punct de vedere metodologic, cea mai exactă, obligînd la eludarea celor mai puține contradicții existente între criteriile posibile.

3.2.5.3. O soluție de compromis o constituie completarea unei clasificări (conform 3.2.5.1.), considerate ca principale, cu o a 2-a clasificare (conform 3.2.5.2. ; a 2-a posibilitate) considerată auxiliară.

3.2.5.4. Deosebirea între primele două posibilități expuse (3.2.4.1. și 3.2.5.2.) este o problemă care depășește materialul nostru, ea fiind o problemă a folclorului muzical sau a muzicii în general, unele cazuri particulare de rezolvare posibilă a sa, în funcție de un material concret favorabil [47] în care aceste contradicții să nu apară cu aceeași acuitate ca în cazul melodiilor instrumentale de joc [48], confirmînd esența ei obiectivă. Problema clasificării muzicale, exprimată la acest nivel general, se relevă a fi tocmai aceea de a defini puncte de contact specifice, în acest sens.

QUELQUES PROBLÈMES SUR LA CLASSIFICATION DES MÉLODIES INSTRUMENTALES DE DANSE

On précise le point de vue adopté en ce qui concerne les aspects généraux de la classification d'un matérial (définition, conditions minimales, dépendence de la qualité et de la quantité du matériel et du but proposé, etc.) On expose différents types de classification : *index* (classification ayant à la base un seul critère), *lexique* (catalogue des sous-divisions d'un matériel), *typologie* (groupement des objets ressemblants, avec des informations sur la structure d'ensemble du matériel).

---

[47] Ca în cazul genului cîntecului liric, în care structura melodică apare ca mai importantă decît în materialul nostru.

[48] Dealtfel, în cadrul genului joc, cele două planuri nu sînt absolut egale, structura temporală dovedindu-se cea determinantă. O egalitate deplină este de conceput, eventual, în cadrul unei arte muzicale culte „clasice". Precizăm, pentru a evita orice eventuală confuzie, că, desigur, perechile de opoziții care s-ar putea stabili — ca procesual-obiectual, sintagmatic-paradigmatic (sau altele ca performanță-competență) — nu sînt echivalente, ele apărînd în planuri conceptuale diferite. În cazul muzicii, bazele obiective pentru prima dintre opozițiile enunțate sînt oferite de către două dintre calitățile fizice fundamentale ale sunetului : durata și înălțimea ; celelalte opoziții se situează într-un plan metodologic.

https://biblioteca-digitala.ro

On étudie un modèle de classification abstrait, *comme processus* (étapes de travail : l'analyse des objets ; la comparaison ; la détermination des critères importants ; différentes classifications de type index, auxiliaires ; la détermination des groupements stables — donc, des « noyaux typologiques » ; la hiérarchie des critères choisis, la constitution d'une « chaîne des critères » optimal ; le contrôle) et *comme résultat de ce processus* (sur une axe verticale, en considérant ses termes — groupes d'objets — en rapport de coordination, et sur une axe horizontale, en considérants ses termes — des qualités abstraites des objets — en rapport de subordination). Une première conclusion : il n'existe pas un système universel de classification, généralement applicable (exceptant les modèles de classification élémentaires) ; la classification semble être un thème d'étude continuellement ouvert, dépendant de la connaissance approfondie d'un certain matériel concret.

On décrit d'une manière critique quelques modèles de classification appliqués au folklore musical, est ou sud-est européen, en retenant de différentes suggestions. On présente ensuite quelques particularités des mélodies instrumentales roumaines de danse, le mode de travail qui a mené à la sélection d'un « matériel représentatif », l'analyse de ce matériel, conformément au « standard minimal », analitique (système de codification des informations d'ordre général, au niveau architectonique, rythmique, mélodique). Dans la classification de ces mélodies — processus d'ailleurs, pas encore achevé — on a commencé par considérer son système d'organisation « micro-temporelle » (cadence, mesure), « médio-temporelle » (ayant à la base la cellule, le motif, la phrase ou les combinaisons entre ceux-ci), puis « macro-temporelle » (forme fixe type AB, ABC, etc., ou libre). A ce point-ci, on relève la contradiction objective existante entre l'organisation structurelle sur un plan général temporel (l'organisation des sons du point de vue de leurs durées, poursuivie jusqu-ici dans une chaîne continue de critères) et l'organisation structurelle existante sur un plan matériel proprement dit (l'organisation des sons du point de vue de leurs hauteurs et des relations entre eux) ; la question de trouver un rapport entre ces deux plans, spécifique au matériel concret étudié, est encore ouverte.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL PORTULUI POPULAR DIN CÎMPIA BRĂILEI

GEORGETA MORARU

Zona Brăilei face parte din categoria acelor unități etnografice mai puțin cercetate. Studiile sporadice întreprinse în ultimele decenii s-au dovedit cu totul insuficiente pentru cunoașterea în ansamblu a culturii populare tradiționale și definirea specificului cultural local. De aceea, s-a considerat necesară inițierea studierii principalelor probleme ale etnografiei și folclorului brăilean, în cadrul unui colectiv de cercetare al Institutului de studii etnologice și dialectologice. Printre problemele abordate s-a înscris și portul popular brăilean [1].

În privința portului popular, și în general a artei populare brăilene, pînă acum nu s-au întreprins studii sistematice. Această situație se argumentează aducîndu-se în discuție lipsa unui specific etnografic local, lipsă ce s-ar datora caracterului eterogen al populației județului Brăila. Fără a nega proveniența diferită a unui procent destul de ridicat al populației rurale din județul Brăila, stabilită parțial, în cursul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea prin împroprietărire, în Bărăgan, considerăm că, de fapt, este vorba doar de o lipsă de informare, trecîndu-se prea ușor sau de cele mai multe ori pierzîndu-se din vedere elementul uman autohton brăilean, anterior acestor mișcări demografice. Materialele rezultate din cercetările arheologice, istorice, demografice și etnografice, din ultimele decenii [2], infirmă ipotezele care au circulat într-o vreme cînd istoria acesor locuri nu era cunoscută.

[1] Problema portului popular brăilean a fost abordată în studiu la cererea Consiliului Culturii și Educației Socialiste al județului Brăila, în scopul atestării existenței costumului popular local și prezentării detaliilor lui. Pînă acum echipele artistice populare județene erau nevoite să susțină spectacole îmbrăcate în costume specifice altor zone, din presupusa lipsă a unui costum local. Pe marginea acestei teme, am prezentat o comunicare intitulată *Portul popular femeiesc din zona Brăilei*, la sesiunea de comunicări din cadrul „Zilelor culturii brăilene", Brăila, 3 martie 1974.

[2] Istoria populației locale a județului Brăila a fost studiată de: F. Anastasiu și N. Harțuche, *Cercetări și descoperiri arheologice în raionul Brăila*, în „Danubius", t. I, 1967, p. 19—30; N. Harțuche, *Repertoriul arheologic al județului Brăila*, în *Zilele culturii brăilene (25 octombrie — 1 noiembrie)*, Brăila, 1970, p. 7—35; N. Harțuche, *Contribuții la cunoașterea epocii bronzului în jud. Brăila*, în „Studii și cercetări de istorie veche", t. 24, 1973, nr. 1, p. 15—25; F. Anastasiu, *Descoperiri geto-dacice pe teritoriul județului Brăila*, în *Zilele culturii brăilene*, 1970, p. 37—61; I. Conea et I. Donat, *Contribution à l'étude de la toponymie pé-*

Rev. etn. folc., tom. 20, nr. 1, p. 69—90, București, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Ele ne-au dat posibilitatea să localizăm în Cîmpia Brăilei, cuprinsă între Dunăre, Călmăţui, Buzău şi Siret, îndeosebi în perimetrul fostei raiale a Brăilei, un *teritoriu nucleu al unei populaţii locale, autohtone*, ale cărei urme de viaţă se observă din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre [3].

Privind în perspectivă istorică evoluţia populaţiei locale, cercetările noastre de etnografie au surprins, în ansamblul culturii materiale specifice zonei, *elemente ale unui străvechi port popular caracteristic Cîmpiei Brăilei*. Mişcările demografice, restructurarea aşezărilor, spargerea economiei închise ţărăneşti, pătrunderea şi generalizarea influenţei orăşeneşti în mediul rural, mai timpuriu decît în alte zone ale ţării, adîncirea stratificării sociale au determinat şi grăbit procesul de disoluţie al portului popular tradiţional brăilean în primele decenii ale secolului al XX-lea. Totuşi, urmele existenţei lui au putut fi surprinse de cercetările etnografice începute în anul 1972 în cuprinsul acestei zone.

În lucrarea de faţă, vom încerca ca pe baza materialelor etnografice culese de pe teren *să reconstituim portul popular brăilean aşa cum era în uz la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei* [4].

Pe lîngă informaţia de teren care va constitui baza acestei reconstituiri, folosim o serie de schiţe de costume populare ale unor desenatori de epocă, mai vechi sau mai noi. Printre acestea semnalăm o acuarelă a pictorului Carol Popp de Szathmáry păstrată la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România [5], avînd ca simplă indicaţie „zona Dunării", executată aproximativ în jurul anului 1868 [6]. Acuarela prezintă costume dintr-o zonă situată pe malul Dunării, iar, exceptînd costumul de bărbat, cele două costume femeieşti (fig. nr. 1*) au asemănări frapante cu tipul de

---

tchénégue-comane de la plaine roumaine du Bas-Danube, în *Contributions onomastiques*, Bucureşti, 1968; Ştefan Olteanu, *Evoluţia procesului de organizare statală la est şi sud de Carpaţi în secolele IX—XIV*, în „Studii. Revistă de istorie", t. 24, 1971, nr. 4, p. 757—776; C. C. Giurescu, *Istoricul oraşului Brăila*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1968; R. Perianu, *Raiaua Brăilei*, în „Revista istorică română", vol. XV, 1945, fasc. III, p. 287—333; Mihail Popescu, *Catagrafia locuitorilor şi veniturilor din judeţul Brăila în 1828*, în „Analele Brăilei", an. IV, 1932, nr. 2—3, p. 59—82; Gh. Mihăilescu, *Note asupra populaţiei şi satelor din Cîmpia Brăilei*, II, în „Analele Brăilei", an. IV, 1932, nr. 2—3.

[3] Georgeta Moraru-Popa, *Probleme de demografie istorică în Cîmpia Brăilei*, comunicare la simpozionul „Aspecte şi tendinţe ale fenomenelor demografice şi factorii care le influenţează", din cadrul Congresului Mondial al Populaţiei, Bucureşti, 22—23 ianuarie 1974.

[4] În a doua etapă a studiului acestei probleme, urmează să extindem cercetările în acele sate despre care ştim că s-au constituit în secolul al XIX-lea prin stabilirea unor grupuri de populaţie imigrată din alte zone etnografice ale României, pentru a obţine un tablou cuprinzător al tuturor elementelor componente şi eventualelor influenţe ce s-au exercitat în domeniul portului popular din întregul judeţ Brăila.

[5] Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe, DR II Sz (1) 2915.

[6] Cf. Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmáry*, în „SCIA", seria Artă plastică, t. 19, 1972, nr. 4, p. 93—108, fără a da explicaţii, localizează această acuarelă în Teleorman, sugerînd totodată datarea sa în 1868. Avînd în vedere argumentele pe care le vom enumera în continuarea lucrării considerăm că acuarela poate fi localizată în judeţul Brăila, fiind executată probabil în anul 1868, an în care pictorul a trecut prin oraşul Galaţi, de unde a lăsat şi o altă acuarelă precis datată şi localizată. Luînd în considerare indicaţia „zona Dunării", anul vizitei lui în Galaţi şi marea asemănare cu portul popular brăilean a pieselor costumului femeiesc, ipoteza noastră asupra localizării acestei acuarele în cuprinsul judeţului Brăila, între Brăila şi Siret, în drum spre Galaţi, este mai plauzibilă decît alte ipoteze.

* Reproducerile şi schiţele, executate de Măriuca Vulcănescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1 — Port popular brăilean (după Carol Popp de Szathmáry).

https://biblioteca-digitala.ro

costum popular pe care îl găsim reprezentat în albumul Alexandrinei Enăchescu-Cantemir, intitulat *Costum de Brăila*, din volumul *Portul popular românesc* apărut la Craiova în 1939 (fig. nr. 2).

Cele două costume populare femeiești asemănătoare schițate de Carol Popp de Szathmáry și Al. Enăchescu-Cantemir într-un interval de timp destul de mare, 1868—1939, le-am regăsit uneori în forme ana-

Fig. 2 — Port popular din jud. Brăila (după Al. Enăchescu-Cantemir).

https://biblioteca-digitala.ro

loage în anchetele de teren pe care le-am întreprins în Cîmpia Brăilei în anii 1972—1973. Materialele de teren depistate constau din piese de port identificate într-o serie de sate, cît şi din informaţia orală destul de bogată a bătrînelor din Silistraru, Traian, Unirea, Valea Cînepii, Viziru, Gropeni, Lişcoteanca, Cuza-Vodă, Stanca, Polizeşti ş.a.

În corelarea şi explicarea datelor de teren am folosit date culese din răspunsurile la întrebările nr. 118 şi 119 din *Chestionarulŭ pentru adunarea datelorŭ privitóre la limba Română* al lui B. P. Hasdeu, primite în 1884—1885 din cîteva sate ale judeţului Brăila, precum şi documentatul capitol „Îmbrăcămintea ţeranului" din lucrarea dr. N. Manolescu *Igiena ţĕranului*, apărută la Bucureşti în 1895.

★

Din punct de vedere funcţional, în portul popular brăilean, deosebim un *costum de lucru*, de toate zilele, şi un *costum de sărbătoare*, pentru diferite ocazii festive (hore, nunţi etc.). Din acest punct de vedere, în zona Brăilei există o distincţie clară între cele două categorii, cu mici excepţii, costumul popular tradiţional fiind prin excelenţă de sărbătoare. În cadrul portului popular se mai pot face *diferenţieri în funcţie de sex, vîrstă, anotimp, ocupaţii şi starea socială a persoanei care poartă costumul.*

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea în confecţionarea portului popular se utilizau ca materii prime : cînepa, inul, lîna, bumbacul, foarte mult borangic, mătasea, pieile de animale etc. În primele decenii ale secolului al XX-lea cînepa nu se mai utiliza, inul mai rar, folosindu-se îndeosebi : bumbacul, lîna, borangicul. Cu cît înaintăm în timp, transformările produse în domeniul noilor materii prime, al tehnicilor de confecţionare şi al motivelor ornamentale deschid drumul ţesăturilor de fabrică, care se generalizează. De asemenea, coloranţii întrebuinţaţi în acest interval de timp au fost în principal de natură vegetală : coajă de frasin, alior etc.

Costumul femeiesc

Confecţionat de obicei de tînăra fată înainte de căsătorie, costumul de sărbătoare era purtat la diferite ocazii festive pînă la bătrîneţe. În funcţie de vîrstă, se schimbau cromatica şi structura decorativă a unor piese. Anumite elemente ale costumului, fotele în general, se moşteneau de multe ori din generaţie în generaţie.

Îmbrăcămintea femeii se compunea din mai multe piese, după funcţia pe care o aveau în ansamblul costumului popular. Dintre acestea, *găteala capului* varia cel mai mult în raport cu vîrsta femeii şi cu situaţia ei socială.

Fetele în general umblau cu capetele descoperite, cu părul strîns în cozi, în anotimpul rece purtînd basmale înflorate legate sub bărbie. Femeia tînără pînă în treizeci de ani purta pe cap, la nunţi, hore etc., *marama de borangic*, înfăşurată după gît, cu capetele lungi trecute pe spate sau atîrnînd în faţă pînă la genunchi (fig. nr. 3). Marama era ţesută la război, cu alesături la capete, în motive geometrice. În cercetarea noastră de teren am reuşit să depistăm cîteva foste centre de ţesut ma-

https://biblioteca-digitala.ro

rame, şi anume în satele : Valea Cînepii, Unirea, Stăncuţa [7], unde, în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea, încă le mai ţeseau unele femei. În unele sate de pe marginea Bălţii Brăilei, cum este de pildă Gropenii, dat fiindcă de mult nu se mai ţeseau astfel de marame, ele erau cumpărate de la muscelencele sau ardelencele care le aduceau în anii cu recolte slabe, schimbîndu-le pe produse agricole.

Fig. 3 — Maramă (satul Valea Cînepii). A. Capătul maramei (detaliu). B. Purtatul maramei.

În perioadele reci ale anului se purta *bariş* şi *broboadă*.

În găteala capului mai apăreau o serie de elemente distincte, reclamate de maturitate şi de locul ocupat de femeia mamă în comunitatea sătească :

— *conciul* (un colac făcut din păr, din dimie groasă sau răsucit din papură[8]) era aşezat pe vîrful capului, în el adunîndu-se strîns părul, purtat de femei pînă la bătrîneţe. Informaţia orală îl aminteşte pînă în deceniile trei-patru ale secolului nostru, la unele bătrîne din Silistraru, Valea Cînepii, Gropeni, Stăncuţa [9]. Astăzi nu se mai poartă. Cîmpia

[7] A.I.E.F., Secţia etnografie, Fişa tematică nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4078, Gropeni; F.t. nr. 2745, Stăncuţa; F.t. nr. 2746, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă, com. Stăncuţa.

[8] Cf. ,,*Chestionarulŭ pentru adunarea datelorŭ privitóre la limba Română*, de domnulŭ B. P. Haşdeu'', manuscrisul nr. 4556, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, satele : Cazasu, Naztru, Ceaciru.

[9] F. t. nr. 4077, 26 iulie 1972, Gropeni; F. t. nr. 4005, 30 aprilie 1972, Gropeni; F.t. nr. 2822, 30 august 1973, Silistraru, com. Traian; F.t. nr. 2745, 14 iunie 1973, Stăncuţa.

https://biblioteca-digitala.ro

Brăilei se înscrie deci în aria de răspîndire a conciului, unul din elementele străvechi caracteristice acoperămîntului capului la români [10];

— *tulpanul* (din pînză albă) avea menirea de a fixa conciul pe cap. A fost purtat în mod curent în casă, cît şi în diferite ocazii festive. Era de fapt o bucată de pînză triunghiulară obţinută prin tăierea în două a unui pătrat mare de material. Capătul din spate era puţin rotunjit, latura lungă fixîndu-se pe mijlocul frunţii, iar capetele legate la spate erau aduse într-o parte strînse în fundă. Pe frunte tulpanul era împodobit cu o dantelă îngustă, lucrată „cu şpiţ", care avea pe margini mărgeluşe colorate (albastre, verzi, roşii, galbene). Unele tulpane de sărbătoare aveau prinşi fluturi metalici sau icusari — bănuţi de aur turceşti [11];

— *tistimelul* (sau *testemelul*, o basma mare, pătrată, cu laturile lungi pînă la un metru) acoperea tulpanul, ce rămînea vizibil doar pe frunte. Tistimelul se procura din comerţ, avea flori colorate pe margini, iar la bătrîne era negru [12]. Se lega tot în felul tulpanului, iar în faţă se presa în forma unei creste. Tistimelul, întîlnit şi în alte zone ale României [13], era un acoperămînt de cap destul de subţire, iar peste el femeile se acopereau cu *broboadă* de lînă. Funcţii similare tulpanului se pare că a avut şi *legătoarea*, astăzi o simplă basma subţire, de vară. În zilele noastre, dispărînd conciul, între tistimel, bariş şi legătoare nu se mai face nici o deosebire; ultimii termeni au devenit sinonimi cu basmaua procurată din comerţ.

În sfîrşit, în Cîmpia Brăilei se mai atestă purtatul *fesului* şi *ciumberului* [14] (similar tulpanului). Fesul, element de port de origine turcească, începuse să dispară spre sfîrşitul secolului al XIX-lea [15], cînd îl mai purtau doar femeile bătrîne. În cursul primului deceniu al secolului al XX-lea dispare complet. Uneori fesul apărea asociat cu conciul. În zilele de sărbătoare femeile cu stare purtau pe frunte, prinşi la fes, icusari de aur.

Podoabele, în special cele de aur, au fost general răspîndite în Cîmpia Brăilei, ca şi în restul judeţului. Chestionarul Hasdeu [16] şi apoi informaţia noastră de teren menţionează *salba de aur* din lefţi (monetă mare turcească). Mult mai numeroşi în secolul al XIX-lea, cînd se purtau în

[10] N. Manolescu, *Igiena ţăranului*, Bucureşti, 1895, p. 197—198; *Dicţionarul limbii române*, Academia Română, Bucureşti, t.I, partea a II-a, fasc. VIII, 1931, p. 708; *Arta populară românească*, Edit. Academiei, Bucureşti, 1969, p. 288 — răspîndirea conciului se atestă pe o arie întinsă în Banat, Hunedoara, Mehedinţi, Vlaşca, Teleorman, Buzău, Rm. Sărat, Bacău şi Putna.

[11] F.t. nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4004, 26 aprilie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4005, Gropeni; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2822, Silistraru.

[12] N. Iorga, *Arta populară*, în volumul *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1968, descria, în 1923, forma acoperămîntului capului la femeile din această zonă: „În vechea raia a Brăilei, femeile [...] au o pieptănătură deosebită, semănînd cu o pălărie pătrată, joasă, acoperită de un văl negru, ca al călugăriţelor din Orient, o ţesătură întunecată strîns înfăşurată în jurul chipului" (p. 68).

[13] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 195; vezi şi *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceaciru, Nazîru, Alboteşti, Slujitorii-Alboteşti, Tătaru.

[14] F.t. nr. 4004, Gropeni, F.t. nr. 2746, Cuza-Vodă; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2745, Stăncuţa; F.t. nr. 4087, Gropeni; F.t. nr. 4077, Gropeni; vezi şi *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceaciru, Cazasu, Nazîru, Şuţeşti, Viziru, Tichileşti.

[15] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 198, îl identifică la sfîrşitul secolului al XIX-lea la unele bătrîne din satele de pe marginea Dunării şi în judeţele Buzău şi Rm. Sărat.

[16] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Lacu-Rezi, Latinu, Nazîru, Stanca, Şuţeşti, Tichileşti, Viziru, satele de pe baltă.

https://biblioteca-digitala.ro

şiraguri pe piept, lefţii se răresc şi dispar în primele decenii ale secolului al XX-lea. Înainte de primul război mondial, se mai purtau aşa-zisele sălbi de aur, compuse uneori dintr-un singur left, din doi sau mai mulţi, prinşi pe o panglică de catifea neagră. În funcţie de numărul lefţilor salba făcea parte din zestrea fetelor de măritat.

Se purtau şi *cerceii de aur din icusari*. La nuntă aceştia se prindeau mirelui în piept la floarea de nuntă. Făcînd parte din zestre, lefţii şi icusarii au circulat foarte mult, de cele mai multe ori fiind vînduţi după primul an de căsătorie, penru ca tînăra pereche să-şi cumpere vatră de casă.

Ca podoabe tinerele fete mai obişnuiau să poarte, pe lîngă *mărgele* şi *brăţări*, şi flori în păr.

Din categoria pieselor de port popular femeiesc, *cămaşa*, general răspîndită în Cîmpia Brăilei de la fetiţe pînă la femei, este menţionată în toate răspunsurile Chestionarului Hasdeu, cît şi în informaţiile bătrînelor de astăzi, care o mai poartă.

Deosebim *cămăşi pentru muncă* şi *cămăşi de sărbătoare*. Din categoria cămăşilor purtate la muncă, cea mai simplă este *cămaşa dreaptă* (un fel de „cămeşoi" lung, cu gura rotundă sau pătrată obţinută prin perforarea mijlocului pînzei), tip specific zonei sudice a Munteniei şi Olteniei [17]. Pe umăr, de o parte şi de alta, căzînd în faţă şi în spate, se puteau face cîteva cerculeţe pentru lărgimea dorită. Mîneca largă, prinsă obişnuit din umăr, avea un clin simplu sub braţ. În secolul al XIX-lea, cămaşa se confecţiona din in, mai rar din cînepă; în secolul al XX-lea se generalizează pînza ţesută din bumbac. Motivele ornamentale („puişori" pe poale, pe umăr, în jurul încheieturii mînecii) erau simple, cusute pentru fetele tinere cu arnici roşu, iar pentru bătrîne cu negru. La gît se făcea un mic „rujuleţ", cu „igliţa".

Cămaşa cu platcă putea fi „de purtare" la muncă sau „de găteală" la diferite ocazii festive. Se compunea din două piese distincte cusute una de alta. La cămaşa de purtare, partea de sus era mai simplă, gura cămăşii se închidea cu nasturi, uneori avea un guleraş îngust pe gît; platca şi gura cămăşii erau cusute împreună cu arnici roşii, în „puişori" sau „musculiţe". Mîneca era largă, jos era cusută tot cu arnici. Partea de jos, *poalele*, era ţesută din in (în ultimele decenii numai din bumbac), fiind împodobită cu dantelă simplă.

Cămaşa „de găteală" era deosebită; partea de sus putea fi o adevărată ie, alteori un gen de bluză închisă pe gît, după moda orăşenească de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. La gît avea un mic volănaş; mîneca, prinsă obişnuit din umăr, se termina tot cu un volănaş strîns cu o bentiţă. Diferenţa de avere se reflecta în aspectul ornamental al cămăşii de găteală. Motivele ornamentale erau cusute tot cu arnici („musculiţe" pe guler, pe platcă, volan). Uneori poseda o urmă de altiţă. La cămăşile ce imitau croiul orăşenesc, platca era cusută cu trandafiri sau cu alte motive luate din „Mărcare" (caietele de modele), care au circulat în zonă. Pe poale se prindea o dantelă colorată în cromatica de pe platcă.

Adevăratul costum de sărbătoare, în special costumul femeilor tinere, avea partea de sus (*ia*) detaşată de *poale* sau *fustă*. În privinţa

[17] *Arta populară românească*, p. 298—299; Georgeta Stoica, Maria Văgîi, *Arta populară din Cîmpia Munteniei*, Casa creaţiei populare a jud. Ilfov, 1969, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro

iei, din punctul de vedere al croiului, deosebim două tipuri. Cea mai răspîndită în Cîmpia Brăilei este *tipul de ie încreţită la gît* (fig. nr. 4), fără guleraş, gura obţinîndu-se prin încreţirea foilor de pînză care alcătuiesc piepţii, spatele şi mînecile, strîngîndu-se cu un şiret terminat cu doi canafi. Mînecile, care pornesc din „creţătura" de la gît, erau largi şi drepte de sus pînă jos. Acest tip este reprezentat în albumul Al. Cantemir-Enăchescu şi consemnat în informaţia de teren culeasă de noi din satele : Silistraru, Unirea, Gropeni etc. Istoricii de artă populară îl consideră foarte arhaic, derivat din tipul de ie „dacic" reprezentat pe monumentul de la Adam-Klissi, tip astăzi întîlnit în puţine zone din ţară [18].

Al doilea tip de ie este cel din acuarela C. Popp de Szathmáry, identificat în satele Unirea, Stăncuţa, Gropeni etc., denumit *tipul de ie încreţită la gît cu guleraş*. Are acelaşi croi ca şi primul tip de ie, dar la gît creţul este fixat şi acoperit cu o „băntuţă" cusută cu arnici, mîneca fiind strînsă jos cu o altă băntuţă, terminată uneori cu un mic volănaş. Informatoarele menţionează că acest fel de ie era purtat spre sfîrşitul secolului al XIX-lea de fete şi femei tinere, bătrînele îmbrăcînd numai ia cu mînecă largă. Şi acest tip de ie este arhaic, înrudit cu primul şi considerat general răspîndit în România [19], atestat şi în Cîmpia Dunării. Credem că acest tip a fost adus în Cîmpia Brăilei de cei ce s-au stabilit aici în cursul secolului al XIX-lea.

Avînd în vedere tematica motivelor şi cromatica ornamentală, deosebim *ia de fată sau femeie tînără* de *ia de bătrînă* [20]. Ia de fată era confecţionată din bumbac sau borangic. Ia de borangic era considerată „mai de cinste", pentru că nu oricine putea s-o aibă. Ia de bătrînă, purtată de femei ce depăşeau vîrsta de 40 de ani [21], se confecţiona din bumbac, avea motive decorative simple şi discrete, preferîndu-se culoarea neagră, mai rar albastră.

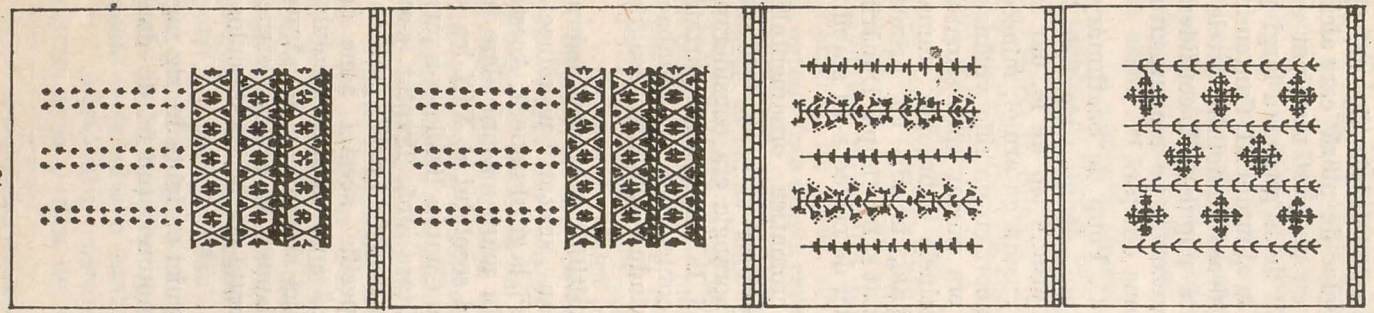
Motivele decorative ale iei erau dispuse în : „altiţă", porţiunea de broderie ce acoperea umărul ; „rîuri", „şirîmboaie" sau „şireturi" pe mîneci ; „brăduţi" pe piept şi spate ; precum şi „băntuţe", la gît şi mînecă. Aceste motive decorative în secolul al XIX-lea erau în mare măsură alese în război, folosindu-se mătasea colorată. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele trei decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei s-a purtat mult ia de borangic aleasă în război cu mătase albă. Treptat, s-au răspîndit în această vreme şi motivele cusute cu arnici : „pui", „musculiţe", „orzişori". Motivul „orzişorului" este specific acestei zone de cîmpie, unde s-a cultivat cu precădere orzul pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea. Toate aceste motive cusute cu arnici sînt uneori presărate pe piepţi şi spate, dar de cele mai multe ori dispuse în aceleaşi structuri decorative ca şi alesăturile. Cromatica preferată era legată de culoarea roşie, apoi galbenul, albastrul deschis etc.

Părţile componente ale iei se încheiau cu arnici cu igliţa în zig-zag, iar pe volănaş jos la mînecă se făceau şi mici „moţorei" (un fel de dantelă simplă).

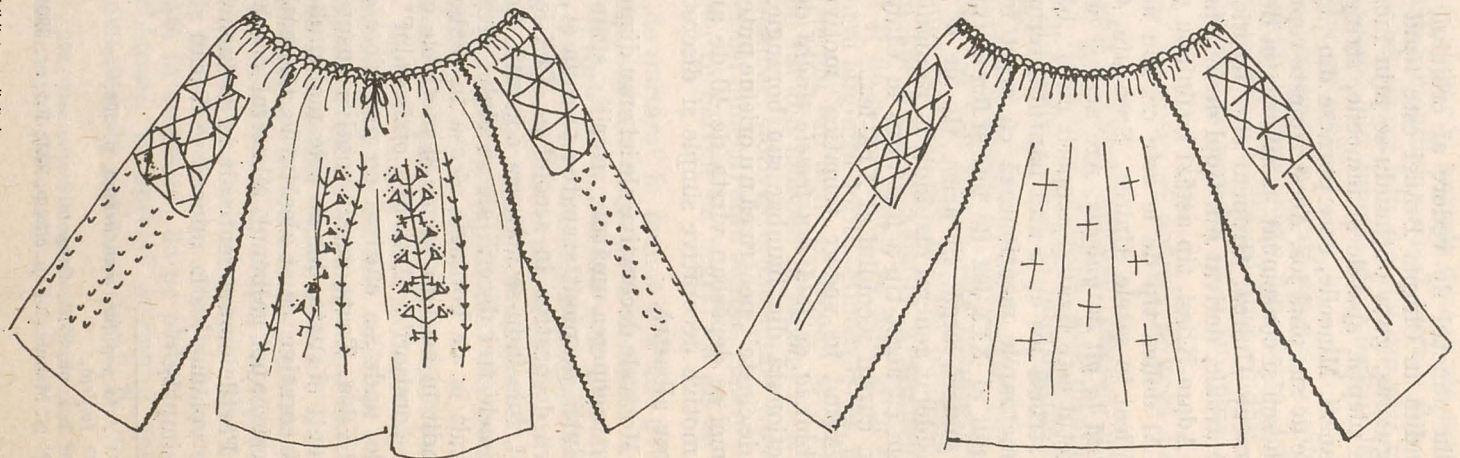
---

[18] *Arta populară românească*, p. 298.
[19] *Ibidem*.
[20] F.t. nr. 3991, Gropeni.
[21] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 224 ; F.t. nr. 3991, Gropeni.

https://biblioteca-digitala.ro



a. CROIUL IEI SCURTE



b. FAȚĂ

c. SPATE

IE SCURTĂ CU „BRAZI"

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 4 — Ii.

https://biblioteca-digitala.ro

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat mult fluturii metalici, albi sau galbeni, şi mărgeluşe colorate prinse pe fluturi, modă dealtfel răspîndită şi în alte zone ale României [22].

În josul taliei se prindea *fusta*, piesă de sine stătătoare încreţită pe „betelie" cu un şiret care se lega în jurul taliei. Aceasta se confecţiona de obicei din acelaşi material ca şi ia, din borangic sau bumbac, cu alesături sau cusături în aceleaşi culori, cu dantelă albă pe poale.

Tipologic, costumul femeiesc din Brăila se încadrează în categoria „costumului cu catrinţă" [23]. În Cîmpia Brăilei se obişnuia să se prindă deasupra poalelor două şorţuri de lînă dispuse simetric, în faţă şi în spate, avînd motive decorative asemănătoare, pe care localnicii le numesc *fote*[24]. Structura decorativă a motivelor ornamentale dau fotei din această zonă un specific propriu. Fota de Brăila are „cîmpul" negru, urzeala şi bătaia de aceeaşi culoare. Pe marginile laterale şi în jumătatea inferioară sînt dispuse benzi cu alesături, din motive geometrice variate : „ochiuri", „melcişori", „orzişor", ca pe ie, încadrate de vărgi cu o cromatică vie : roşu, alb, galben, albastru, verde. În jumătatea inferioară se mai disting două-trei colţuri mari, viu colorate, albe sau galbene, care dau fotei de Brăila o notă specifică (fig. nr. 5). Mijlocul părţii superioare rămînea simplu, negru, neornamentat. Nu lipseau nici fluturii metalici.

În privinţa asemănării decoraţiei celor două fote, există o neconcordanţă între acuarela lui C. Popp de Szathmáry şi planşa din albumul Al. Cantemir-Enăchescu ; piesele din faţă se aseamănă în linii mari, dar cele din spate diferă. Informaţiile noastre de teren [25] confirmă desenul lui Szathmáry, cele două fote fiind în linii mari asemănătoare în structura lor decorativă : din amîndouă nu lipseşte partea superioară neagră simplă.

În ceea ce priveşte evoluţia fotei de Brăila, ne vom opri mai mult asupra ei, întrucît considerăm că este într-un fel semnificativă pentru studiul portului popular femeiesc brăilean. Ştim că în Cîmpia Brăilei influenţa orăşenească a pătruns mai de timpuriu în mediul rural, afectînd în primul rînd domeniul îmbrăcămintei. Aşa cum era şi firesc, moda nouă a fost adoptată de tineret, îndeosebi de cel cu stare materială bună. Învăţătorul P. Mihăilescu din Ceacîru menţiona, în decembrie 1884 în răspunsul său la Chestionarul B. P. Hasdeu, că „moda de oraşu se imi-

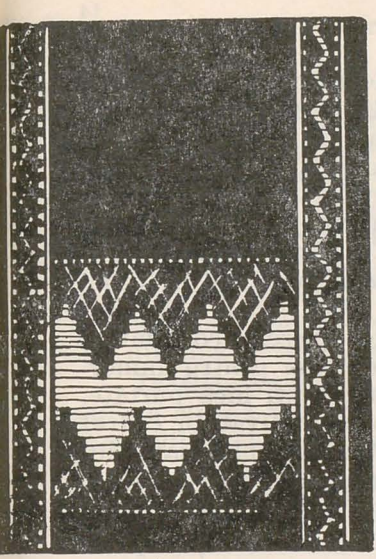
[22] Vezi, N. Manolescu, *op. cit.*, p. 83 ; A.I.E.F., F.t. nr. 3985, Gropeni.

[23] *Arta populară românească*, vol. cit., p. 285.

[24] Din punct de vedere etimologic Munteniei îi este caracteristc termenul de „fotă" (pl. „fote"), cel de „catrinţă" fiind adus de cei veniţi din Transilvania sau din Moldova. Studiile de specialitate de la sfîrşitul secolului trecut, cum este de exemplu şi lucrarea lui N. Manolescu, citată mai sus, pomenesc doar de fote, precizînd forma lor diferită, realizată dintr-o bucată întreagă care se înfăşoară în jurul taliei sau două şorţuri. Observăm deci că, în Cîmpia Brăilei, pentru această piesă s-a păstrat vechiul termen muntenesc. Toate informatoarele au folosit termenul de fotă, specificînd că alte denumiri, cum e „catrinţa", au fost folosite în zonă la sfîrşitul secolului trecut, de persoane originare din alte zone.

[25] F.t. nr. 4001, Gropeni ; F.t. nr. 3988, Gropeni ; F.t. nr. 3987, Gropeni ; F.t. nr. 2743, Stanca ; F.t. nr. 2822, Silistraru ; F.t. nr. 2742, Unirea ; F.t. nr. 2745, Stăncuţa.

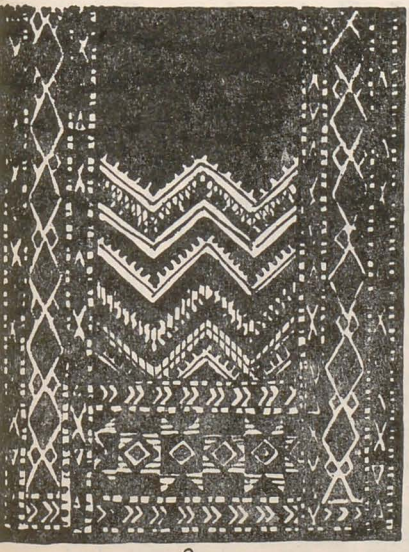
https://biblioteca-digitala.ro



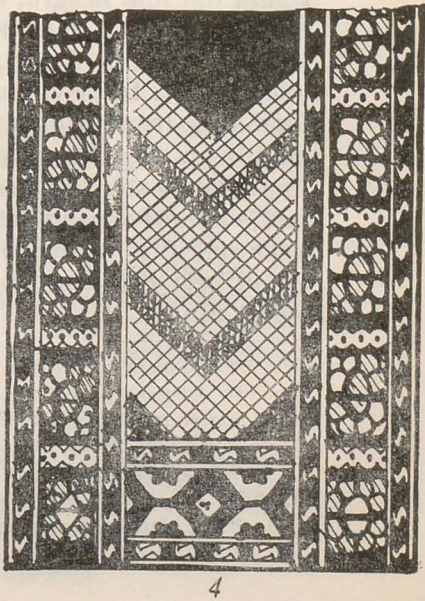
1

2

5



3



4

Fig. 5. — Fote. 1. Satul Unirea, 2. Satul Vadu Crișului, 3. Satul Gropeni. 5. După C. Popp de Szathmáry.

https://biblioteca-digitala.ro

tează mai întocmai de fetele de azi" [26]. Primele lepădate din portul de sărbătoare au fost fotele, fiind la modă fustele din stofe sau mătăsuri groase cumpărate de la oraș și căptușite cu canafas, ca să stea înfoiate. Fotele vechi nu mai erau păstrate pentru diferite ocazii, ci luate la purtare, de aceea în Chestionarul B. P. Hasdeu sînt menționate sub numele de „stricători", sinonim pentru fota uzată consemnat și de *Dicționarul limbii române* [27]. Dispariția lentă a fotelor, ca și a costumului popular brăilean, a continuat pînă în preajma primului război mondial, în urma căruia zona Brăilei s-a resimțit foarte mult. După 1920 portul orășenesc s-a generalizat, rămînînd doar în lăzile bătrînelor piesele costumului vechi, pe care-l purtaseră la nuntă, piese păstrate acum pentru înmormîntare conform obiceiului. Doar cămășile au continuat a fi încă purtate.

Datorită eforturilor învățătorilor locali care au activat în cadrul „Societăților culturale" înființate în deceniul patru în multe sate din Cîmpia Brăilei, s-a produs reînvierea vechiului port popular necesar echipelor de dansuri ale școlarilor. Din informațiile cadrelor didactice care au activat în perioada respectivă, rezultă că au fost căutate și copiate modele de ii și fote prin lăzile bătrînelor, apoi țesute în cercurile de lucru de mînă [28]. Noi am găsit astfel de fote păstrate în „neam" pentru fetele de școală. Am cules informația orală a descrierii acestor fote în satele Gropeni, Unirea, Valea Cînepii, Silistraru, Viziru, Cuza-Vodă etc. În unele sate, atunci cînd s-au scurtat vechile fote pentru fetițele de școală, partea neagră superioară a fost îndepărtată sau îndoită, rămînînd vizibilă numai alesătura colorată, fapt ce a atras modificări în structura ornamentală a unor piese care s-au păstrat pînă astăzi.

În sfîrșit, în Cîmpia Brăilei am mai identificat o piesă de port, *pistelca* [29], un fel de șorț purtat de femei la muncă, îngust și lung pînă la glezne, compus uneori din două bucăți prinse cap la cap. Pistelca era țesută din lînă neagră, cu vărgi sau alesături simple. După 1920 pistelca capătă forma și dimensiunile unui șorț, neagră sau în culoarea lînii, fără ornamente. Astăzi, aproape că nu se mai face distincție între pistelcă și șorț. În privința originii și evoluției sale, părerile sînt împărțite, fiind încă insuficient studiată, deși este o piesă de port destul de răspîndită în zona de cîmpie a Munteniei și Moldovei [30].

Fotele se prindeau cu *brăcele*, lungi și înguste, țesute din lînă colorată, cu motive geometrice și împodobite cu mărgele pe margini. N. Manolescu specifica la sfîrșitul secolului al XIX-lea că fetele de pe malul Dunării au cele mai frumoase brăcele [31]. Bătrînele purtau *brîul* mai lat, de obicei alb.

---

[26] *Chestionarul Hasdeu*, Ceacîru.

[27] *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 162; vezi și Lazăr Șăineanu, *Dicționarul universal al limbei române*, ed. a III-a, Craiova, 1914, p. 722.

[28] F.t. nr. 3994, 30 aprilie 1972, Gropeni, inf. Țiripa Niculina, 73 ani, învățătoare.

[29] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceacîru, Filipești, Albotești, Tătaru, Tichilești; F.t. nr. 4071, 4072, 4073, Gropeni; F.t. 2817, Lișcoteanca; F.t. 2746, Cuza-Vodă.

[30] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 229.

[31] *Ibidem*, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, în Cîmpia Brăilei se identifică *ilicul* (fig. nr. 6), purtat de fetele tinere, confecţionat din aba sau alt postav, decoltat în faţă şi decorat cu găitane negre [32].

În privinţa *îmbrăcămintei groase de iarnă*, cele mai răspîndite erau *scurteicile* garnisite cu blană de oaie sau vulpe, *polcile* şi *polcuţele* vătuite, *hondrocul* sau *androcul* şi *zăbunele* prentru sărbătoare, cusute cu „şăitane" pe piepţi, la buzunare, mîneci, cu ornamente bogate [33]. Dintre hainele de blană menţionăm *bunda* şi *cojocul* scurt, fără mîneci, ornamentat cu flori din lînă şi *meşină* colorată pe piepţi şi la buzunare.

Încălţămintea era simplă, constînd îndeosebi din *ciorapi* de lînă, *meşi* de cînepă tălpuiţi cu piele, *papuci*, *pantofi*, iar la munca cîmpului *opinci* din piele neargăsită.

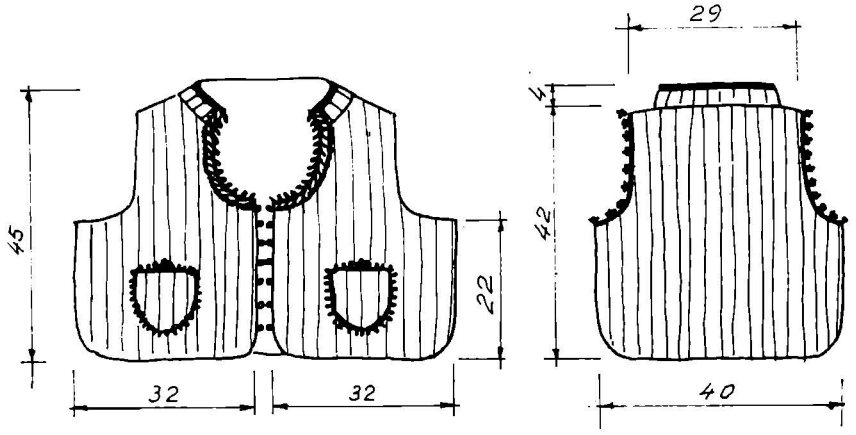


Fig. 6. — Ilic femeiesc (satul Gropeni).

Costumul bărbătesc

La fel ca la femei, costumul bărbătesc se diferenţia în *costum de lucru* (fig. nr. 7) şi *costum de sărbătoare* (fig. nr. 1), ultimul bogat ornamentat. Dintre elementele componente ale costumului bărbătesc, *cămaşa* albă, aşa-zisa „cămaşă naţională", s-a păstrat pînă în zilele noastre. Purtată de flăcăi la hore pînă în preajma primului război mondial, continuă a fi îmbrăcată de bătrîni dincolo de această dată. Ieşită din uz, în ansamblul costumului popular, rămîne a fi folosită drept cămaşă de noapte pînă în deceniile cinci-şase ale secolului al XX-lea, în acest scop fiind nelipsită din darurile date naşului la nuntă. În zilele noastre puţine

[32] Fişa desen nr. 3862, Gropeni, Colecţia căminului cultural, 1972.

[33] *Chestionarul Hasdeu* menţionează: Cazasu — polcă, polcuţă, scurteică, palton, bonjuru; Cotulung — zăbun, scurteică, polcă, bondă; Filipeşti — paltonu, scurteică, hondrocu; Latinu — polcă, paltonaşŭ, giube; Alboteşti — polcuţă, polcă, scurteică, palton; Slujitorii-Alboteşti — ondrocu, scurteică, caţaveică, polci, cojoacă; Stăncuţa — scurteică, ondroc; Şuteşti — androc, polcă sau scurteică; Tătaru — polcă, polcuţă, baltonaşu, baltonu; Tichileşti — polcă, zăbun; sate din partea bălţii — polcuţe, hondroc. A.I.E.F., F.t. nr. 2751, 12 iunie 1973, Unirea; F.t. nr. 2752, 14 iunie 1973, Stanca, com. Stăncuţa.

https://biblioteca-digitala.ro

sînt acele case care nu au cîte o astfel de cămaşă, îmbrăcată de copii la serbările şcolare.

Tipul de cămaşă bărbătească caracteristică Cîmpiei Brăilei este „cămaşa bătrînească" [34] simplă, dintr-o „bucată crăpată în dreptul gurii", cu clini drepţi şi mîneci largi, prinse cu arnici roşii, executaţi în zig-zag cu igliţa. La gît are o bentiţă care se încheie cu doi canafi. Gura cămăşii este lungă, închisă uneori cu unul sau doi nasturi „de piatră", prinşi în cheutori. La începutul secolului al XIX-lea flăcăii purtau cămăşi cu guler răsfrînt, probabil după moda de la oraş. În privinţa lungimii, cămaşa bărbătească din Cîmpia Brăilei se înscrie în categoria cămăşii specifice Cîmpiei Dunării, largă şi lungă pînă dincolo de genunchi [35].

Fig. 7. — Port bărbătesc din judeţul Brăila (după Nicolae Manolescu).

Materialul din care se confecţiona era îndeosebi bumbacul. Pentru cămăşile de sărbătoare se folosea borangicul, iar pentru cele de muncă cînepa. Tematica ornamentală şi cromatica acestor cămăşi diferea în funcţie de destinaţia pe care o aveau. În principal, erau cusute cu „pui" executaţi într-o singură culoare [36], în modele diferite, dispuse pe guler, în jurul gurii cămăşii şi al încheieturilor mînecii, jos la mîneci şi pe poale. Gulerul cămăşii de sărbătoare putea fi ornat cu colţişori, broderii sau fluturi metalici.

Un alt tip de cămaşă răspîndit în zonă a fost *cămaşa scurtă*, „de ginerică" [37], prin excelenţă de sărbătoare. Croiul ei reprezintă o adaptare a cămăşii orăşeanului în maniera specifică sătească. Era tăiată scurt, cu platcă îngustă pe umeri şi cu manşete. Mai păstra încă o serie din elementele cămăşii tradiţionale, mai ales în decoraţie. Structura decorativă a motivelor ornamentale era similară cu cea de pe vechile cămăşi, în jurul gurii cămăşii, pe guler, la umeri şi mai nou pe manşete. Unele aveau şi mici „cerculeţe", îndoituri verticale din material, găurele sau alte broderii pe piept executate în culoare albă, influenţă probabil tot din direcţia oraşului.

Prin 1900—1910 aceste cămăşi se confecţionau din bumbac ţesut cu „vărgi" de borangic, alese anume în război. De obicei fetele lucrau

---

[34] *Arta populară românească*, p. 371; la *Chestionarul Hasdeu*, este menţionată în toate răspunsurile la chestionar.

[35] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 172, arată că este întîlnită în judeţele Brăila, Ialomiţa, Vlaşca, Teleorman, Romanaţi, Dolj.

[36] În zona Brăilei se verifică observaţia după care cîmpia munteană nu se caracterizează prin policromie, culorile sînt pale; vezi N. Iorga, *Arta populară în România*, p. 70.

[37] F.t. nr. 2750, Stanca, com. Stăncuţa; F.t. nr. 4002, 28 aprilie 1972, Gropeni.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru logodnicii lor, ca dar de nuntă, cămăşi alese cu mătase albă. Dat fiind că după 1920 tinerii au pierdut tradiţia purtatului costumului popular, aceste cămăşi vechi au continuat să fie purtate de generaţiile mai în vîrstă, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Am mai găsit astfel de cămăşi la bătrînii care le păstrau pentru înmormîntare, conform obiceiului.

Îmbrăcămintea părţii inferioare a corpului diferea în funcţie de anotimp, atît în privinţa materialului din care se confecţiona, cît şi a culorii : albă, neagră, maron etc. Din materialele de teren [38], cît şi din Chestionarul Hasdeu, reiese că în Cîmpia Brăilei în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat : *izmenele* albe, confecţionate din cînepă sau bumbac ; *iţarii* din aba [39], albi sau în culoarea lînii (flăcăii purtau la sărbători iţari albi cu ciucuri roşii cusuţi la manşetă) ; *şalvarii* din aba groasă, albă sau de culori închise. Croiul şalvarilor era de influenţă turcească : turul larg şi lung pînă aproape de genunchi, strînşi pe picior în jos, croi răspîndit dealtfel şi în alte zone de cîmpie din judeţele Rm. Sărat, Buzău, Ialomiţa, Vlaşca, Teleorman, Tulcea şi Constanţa [40]. Izmenele şi iţarii aveau în partea superioară un croi oarecum asemănător şalvarilor, de la genunchi în jos rămînînd totuşi destul de largi, pentru a fi strînşi cu nojiţele de la opinci. Lărgimea lor era caracteristică îmbrăcămintei specifice cîmpiei. Şalvarii de sărbătoare erau împodobiţi cu găitane, în jurul buzunarelor şi deschizăturilor picioarelor, în fir dublu sau triplu.

Tot de influenţă turcească erau *dulvării* şi *poturii*, din stofă vînătă, brodaţi cu mătase neagră. Mai pot fi menţionaţi şi *cioarecii* de dimie, aduşi şi purtaţi de mocanii ardeleni, *nădragii* sau *pantalonii*.

Chestionarul Hasdeu este reprezentativ în privinţa terminologiei privitoare la îmbrăcămintea părţii inferioare a corpului bărbătesc, reflectînd, de fapt, situaţia demografică complexă, mozaicul de populaţie şi influenţe din Cîmpia Brăilei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După indicaţiile răspunsurilor la chestionar, la acea dată, nici localnicii nu mai puteau face o distincţie terminologică şi tipologică în privinţa lor, confuzia fiind generală [41]. În fapt, avem de-a face cu tipuri distincte : româneşti — locale (iţari şi izmene), turceşti (şalvari, poturi, dulvări), româneşti — străine zonei (cioareci, nădragi) şi tipuri noi orăşeneşti (pantalonul).

Pentru încins în jurul taliei, peste cămaşa lungă sau pantaloni, se purtau *brînele* sau *brîul*. Acestea difereau după vîrstă [42]. Băieţii pînă la

---

[38] F.t. nr. 2819, Silistraru ; F.t. nr. 2747, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă ; F.t. nr. 2820, sat. Lişcoteanca, com. Bordei-Verde ; F. t. nr. 4000, Gropeni.

[39] În zona Brăilei termenul specific este aba şi nu dimie. Se mai ţese şi astăzi, dar în cantităţi reduse. Este o ţesătură de lînă, cu urzeala de lînă sau bumbac, în două sau patru iţe. Cea din patru iţe se numea şi „ţesătură în coaste". Se dădea la piuă, veneau moldoveni de pe Trotuş sau ardeleni de pe Tîrnave sau Crişuri, le luau, le dădeau la piuă în părţile lor şi le aduceau înapoi. Odată cu deschiderea pivei mecanice din Brăila, după primul război mondial, s-a întrerupt această practică străveche ; F.t. nr. 4059, Gropeni.

[40] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 185 ; Georgeta Stoica, Maria Văgîi, *Arta populară în Cîmpia Munteniei*, 1969.

[41] De exemplu, la Ceaciru, sînt consemnaţi : iţari, dulvări, poturi, şalvari, pantaloni ; la Filipeşti : iţari, poturi, şalvari, cioareci, pantaloni ; la Nazîru : izmene, pantaloni, cioareci, şalvari ; la Slujitorii-Alboteşti : şalvari sau poturi sau nădragi, pantaloni, iţari, cioareci, izmene ; la Tătaru : pantaloni, iţari, poturi sau dulvări, cioareci, nădragi, izmene.

[42] F.t. nr. 3997, Gropeni.

https://biblioteca-digitala.ro

14 ani purtau *brăcele*, înguste de trei degete, cca 5 cm, lungi pînă la 1,50 m, învîrtite de cîteva ori peste mijloc, de culoare roşie. Brîul flăcăilor era lat de aproximativ 10—15 cm, roşu, cu ciucuri din urzeală şi mărgele pe margini. Bărbaţii căsătoriţi purtau brîul lat pînă la 20 cm, cel „de purtare" era alb, cu vărgi în culoarea lînii, la capete, sau cîte o vargă pe margine în lungime, iar cel de sărbătoare, „de ţinere", era roşu, cu flori colorate, alese în război. Bătrînii aveau brîuri şi mai late, de obicei albe, de aceea astăzi întîlnim doar brîuri albe în zonă.

Vara se umbla numai în cămaşă, cînd se răcorea se purta *ilic*[43]. Informaţia de teren consemnează şi *ghiobecul*[44], un ilic larg, drept. În general, ilicele bărbăteşti aveau guler, erau confecţionate din aba, albe sau în culoarea lînii, pe margini fiind împodobite cu găitane colorate în modele variate, în special la buzunare şi guler. Se închideau cu „bunghi" din şiret, din care se făceau şi găicile[45].

Prin 1900—1910, flăcăii aveau *veste*, cu două rînduri de nasturi şi buzunărele, nedecorate, după modelul de la oraş[46]. În Chestionarul Hasdeu este menţionată şi *jiletca*[47], tot de aceeaşi provenienţă.

În privinţa *hainelor scurte cu mîneci*, în Cîmpia Brăilei consemnăm: *cămeşoiul*, ţesut din lînă în culoarea naturală sau „împestriţat" cu fire albe, roşii, albastre, negre, răsucite şi ţesute „în scripţi". Era o haină pentru frig, simplă, un fel de sac, fără croială, fără clini, dreaptă pînă în dreptul buzunarelor de la pantaloni, cu mîneci drepte şi simple. Uneori era ornamentat cu găitan pe piept, la mîneci şi la cheutori. Informatorii specifică că, înainte de 1900, cămeşoiul putea fi şi „haină de ginerică" la unii tineri, după 1900 nu-l mai purtau decît bătrînii, dispărînd în preajma primului război mondial[48].

Minteanul, haină a cărei evoluţie a cunoscut multiple modificări[49], în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea reprezenta doar o simplă haină ţărănească din aba neagră sau roşcată, cu gulerul ridicat împrejurul gîtului, deschisă în faţă, împodobit cu găitane cusute în modele diferite[50].

Coporanul[51], din aba de culoare maron, haină dreaptă cu guler simplu pe gît, mîneca dreaptă „căzută" din umăr, cu manşete drepte sau în colţ, s-a purtat pînă în jurul anului 1940. Era împodobit cu găitane negre: la buzunare, jos pe margini de jur împrejur, la manşete şi pe

[43] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Viziru, Tichileşti, Tătaru, Slujitorii-Alboteşti.
[44] F.t. nr. 4069, 4070, Gropeni.
[45] Ghiobecul este consemnat în jud. Brăila de *Dicţionarul limbii române*, 1934, p. 260.
[46] F.t. nr. 3998, Gropeni.
[47] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu şi Nazîru; F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.
[48] F.t. nr. 4067, 4068, Gropeni; *Chestionarul Hasdeu*, în satele: Lacu-Rezi, Nazîru, Alboteşti, Stăncuţa, Tătaru, Viziru.
[49] La originile sale, minteanul a fost o vestă, cu sau fără mîneci, purtată de arnăuţi şi de coconi (Lazăr Şăineanu, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, vol. II, Bucureşti, 1900, p. 260).
[50] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 174, 175 şi fig. 57, p. 123. Vezi şi *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Cotulung, Filipeşti, Latinu, Slujitorii-Alboteşti, satele din partea bălţii; F.t. nr. 2749, Stăncuţa; F.t. nr. 2820, Lişcoteanca; F.t. 2821, Bordei-Verde, 1973; vezi şi G. Stoica, M. Văgîi, *op cit.*, p. 92—93.
[51] *Chestionarul Hasdeu* îl consemnează doar în Tichileşti; R. Perianu, *Raiaua Brăilei*, în „Anuarul de geografie şi antropogeografie, anul al II-lea (1910—1911)", Bucureşti, 1911, îl indică în satele: Chişcani, Tichileşti, Ceacîru, Gropeni, Viziru, Osmanu; vezi şi F.t. nr. 3995, 3996, Gropeni; *Dicţionarul limbii române*, fasc. X, XI, XII, vol. I, partea a II-a, îl indică în Ialomiţa şi la sud de Dunăre, p. 776.

https://biblioteca-digitala.ro

piepţi, făcîndu-se din ele şi butoniere. Ele erau dispuse în benzi simple, în zig-zag sau combinate [52].

Hainele mari din material textil sînt caracteristice Cîmpiei Brăilei. *Gheba* sau *cheba* a fost haina de iarnă cea mai răspîndită în zonă [53], unele publicaţii o dau chiar caracteristică Brăilei [54]. Era o haină simplă, lungă pînă la glezne, ca o manta, confecţionată din aba groasă, de culoare maron, fără căptuşeală, împodobită uneori cu găitane. Putea fi îmblănită, după preferinţe [55].

Zăbunul, haină de iarnă de asemenea cu o lungă evoluţie [56], vătuită şi tighelită. Era ţesută „în scripţi" la război, din fire răsucite, roşu cu negru sau cu albastru, despicată pe părţi, împodobită uneori cu găitane la guler, buzunare, pe piept [57]. N. Manolescu o consideră haina caracteristică cîmpenilor din judeţele Vlaşca, Teleorman, Brăila, Buzău, Rm. Sărat [58].

În Cîmpia Brăilei mai sînt menţionate cîteva tipuri de haine, aduse probabil de noii veniţi, nespecifice şi destul de rar întîlnite. Dintre acestea, consemnăm *zeghea* asemănătoare ghebei, specifică zonelor muntoase [59], şi *sarica* din păr de capră, care ştim că era adusă de la Braşov şi vîndută la tîrgurile de la Ţăndărei, Gura Ialomiţei-Giurgeni, Ianca şi Viziru[60].

---

[52] Se pare că între coporan şi mintean nu există o deosebire prea mare, asemănătoare în croi şi ornamentare; difereau prin terminologie, probabil, de origine diferită.

[53] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Cotulung, Filipeşti, Nazîru, Ruşeţu, Slujitorii-Alboteşti, Şuţeşti, Tătaru.

[54] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181, indică ca specific judeţului Brăila „gheboiul", consemnat la fel şi de *Dicţionarul limbii române*, 1934, p. 252.

[55] F.t. nr. 2821, Bordei-Verde; F.t. 2747, Cuza-Vodă; F.t. 2748, Unirea; 2749, Stăncuţa; 2820, Lişcoteanca; 3996, Gropeni.

[56] La origine haină boierească, vezi şi L. Şăineanu, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, p. 379—380. Studiul îmbrăcămintei bărbăteşti, mai cu seamă cea din anotimpurile reci, prea puţin cunoscută, ridică probleme interesante, neabordate decît tangenţial de literatura de specialitate. În general, în zonele riverane Dunării, în care se încadrează şi zona Brăilei, se vorbeşte destul de vag despre anumite influenţe turceşti, fără a se face o analiză efectivă, în scopul lămuririi originii şi evoluţiei lor. Analiza atentă a majorităţii pieselor de port, considerate a fi de influenţă turcească, nu indică o filieră directă în preluarea lor de ţărani — uneori chiar şi în acele zone care au fost sub stăpînirea efectivă a turcilor, cum a fost raiaua Brăilei —, ci preluări indirecte. Cei care au preluat piese de port direct din moda turcească au fost boierii; garderoba boerimii secolelor XVII—XVIII a adoptat rînd pe rînd: şalvarii, ilicul, anteriul, giubeaua, zăbunul, cămaşa de borangic, tulpanul etc. (vezi L. Şăineanu, *op. cit.*, vol. I, p. CCXXX—CCXXXIII; N. Iorga, *op. cit.*, p. 31; Tancred Bănăţeanu, *Portul popular românesc*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1965). În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi mai ales în secolul al XIX-lea, ceea ce constatăm a fi de influenţă turcească, în portul popular, sînt de fapt preluări prin intermediul tîrgoveţului, care la rîndul său imitase moda boierească. Deci, în această perioadă, avem de-a face cu o triplă filtrare: boierească, tîrgoveaţă, ţărănească, a unei mode turceşti sau turco-balcanice, prelucrată în maniera proprie fiecărei categorii sociale. Pînă acum nu s-a scris nimic despre *influenţa costumului tîrgoveţului din oraşele munteneşti, al negustorului de peşte, cereale sau cai, care negusta la Dunăre şi din Balcani, asupra „modei" sătenşti de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi mai ales din secolul al XIX-lea.* Aceasta a influenţat îndeosebi îmbrăcămintea bărbătească din anotimpul friguros, pregătind calea pătrunderii şi generalizării costumului orăşenesc de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din primele decenii ale secolului al XX-lea, explicînd totodată şi marea receptivitate a ţăranilor, din această zonă a ţării, la costumul orăşenesc.

[57] *Chestionarul Hasdeu*, satele: Filipeşti, Slujitorii-Alboteşti, Stăncuţa, Şuţeşti, Tătaru. Vezi şi F.t. nr. 2821, Bordei-Verde.

[58] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181—182.

[59] F.t. nr. 3996, Gropeni. Vezi şi N. Manolescu, *op. cit.*, p. 179.

[60] *Chestionarul Hasdeu* o menţionează în Filipeşti. Vezi şi F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca haine de blană, erau răspîndite *pieptarele* sau bundele şi *cojoacele* [61]. *Cojocul bătrînesc* era mare, din şase piei de oaie, cu mîneci lungi, închis în faţă cu nasturi de piele [62]. Partea exterioară, albă, era ornată la gît, buzunare şi pe cusături cu „merişoare" — flori cusute cu lînă colorată şi cu „tasma", meşină, la încheietura mînecilor, la umăr, pe margini de jur împrejur. În spate, în dreptul mijlocului, meşterul cojocar se iscălea cu două litere.

Căciula de oaie „bătrînească" avea fundul lat „ca tavaua [63]". Acest tip de căciulă cu partea de sus mult mai lată decît baza se întîlnea în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în zonele de cîmpie ale judeţelor Prahova, Buzău, Rm. Sărat, Dolj şi Ialomiţa. Căciula cu fundul lat numită „căciulă-pîrnaie" s-a păstrat mai mult timp la pescarii de la Dunăre. În ultimele decenii a dispărut, fiind înlocuită cu căciula cilindrică caracteristică întregului Bărăgan [64].

În perioadele mai calde ale anului, se purtau şi pălării, a căror formă a variat după moda timpului.

În sfîrşit, *încălţămintea* se dovedea foarte variată [65]. În Chestionarul Hasdeu sînt indicaţi : *ciorapi*, *papuci*, *pantofi*, *iminei*, *hileri*, *cipici*, *botine*, *ghete*, *cisme*, *ciobote* şi *opinci*. Cu excepţia opincilor, toată încălţămintea era de oraş. Opincile se confecţionau [66] din piele de vită netăbăcită. Se încălţau numai la muncile cîmpului sau „în baltă". Dat fiind că opincile se uscau ziua, noaptea se ţineau în apă ca să se înmoaie, iar dimineaţa se încălţau ude pentru a lua forma piciorului. Se legau cu „nojiţe" din piele, cu „tîrsîni" sau „vînări" din păr de cal, răsucite cu cîrligul de lemn [67]. În privinţa tipologiei opincii din Cîmpia Brăilei, aceasta se încadrează în categoria specifică a opincii de şes, sudică, cu caractere mixte [68]. În opinci se încălţau *obiele* de lînă sau *tuslugi*, în unele sate de pe malul Dunării.

★

Avînd în vedere *ocupaţiile specifice zonei Brăila*, portul popular analizat în lucrare se înscrie în categoria *portului agricultorilor*, *al „cojenilor"*, cum i se mai spune populaţiei din cîmpie. Despre un *port al pescarilor* nu se pot da relaţii suficiente, deoarece acesta nu se deosebeşte esenţial de cel al agricultorilor [69]. Unele acesorii vestimentare legate de

---

[61] F.t. nr. 3982, 3 mai 1973, Gropeni, inf. Radu Done Cojocarul, 73 ani, meşter cojocar care a învăţat meseria de la tatăl său, ce a lucrat în acelaşi sat. Vezi şi F.t. nr. 4066, Gropeni.

[62] *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cotulung, Filipeşti, Lacu-Rezi, Latinu, Nazîru, Ruşeţu, Alboteşti, Slujitorii-Alboteşti, Tătaru, Tichileşti.

[63] F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

[64] *Arta populară românească*, p. 86.

[65] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 236—245.

[66] F.t. nr. 4003, Gropeni.

[67] F.t. nr. 4056, Gropeni : „Vînările de la opinci erau din păr de cal, tors, sucit cu cîrligul de lemn care sucește firul. Se sucea simplu, cu mîna. Cu cîrligu se mai torcea şi in şi cînepă şi papură, făceam cu el funii şi guri de ham şi sfoară pentru rogojini, căpestre sau sforaşe pentru pus pe jos la plasă", inf. Mocanu A. Safta, 82 ani.

[68] Florea Bobu Florescu, *Opincile la români*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1957 ; „Opinca de şes cu caractere mixte posedă elemente duble de structură [...], arată o lungă convieţuire între populaţia de şes şi o populaţie de munte păstorească, care a devenit ulterior o populaţie stabilă", p. 54 şi fig. 24, p. 53. Are la bază un prototip ilirotracic, p. 49.

[69] F.t. nr. 4062, Gropeni.

https://biblioteca-digitala.ro

nevoile traiului în Balta Brăilei nu au afectat croiul şi stilul portului în ansamblul său [70]. Distinct era *portul ciobanilor*, complet deosebit de cel al localnicilor [71], reprezentînd de fapt costumul specific zonelor de unde veneau : zona Braşovului şi a Bretcului.

În privinţa *portului copiilor*, remarcăm puţine note diferenţiate, în afara celor subliniate în lucrare [72].

★

În studiul de faţă, am încercat *să reconstituim aspectele caracteristice ale portului popular din zona Brăilei* în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea. Această perioadă reprezintă, de fapt, *ultima etapă din evoluţia portului tradiţional brăilean, faza de sfîrşit şi de dispariţie*, care s-a desfăşurat în condiţii şi împrejurări specifice zonei.

Cîmpia Brăilei a fost antrenată de timpuriu în procesul de prefaceri generate prin pătrunderea capitalismului în lumea satelor româneşti. Trecerea la agricultura intensivă în Cîmpia Brăilei, ca dealtfel în tot Bărăganul, a necesitat un procent mai mare de forţă de muncă antrenată în acest domeniu, necesitate rezolvată prin împroprietărirea populaţiei rurale din diverse zone ale ţării. În efervescenţa prefacerilor de la sfîrşitul secolului trecut, cei stabiliţi în noul mediu social, în care nu mai putea funcţiona mecanismul transmiterii şi preluării tradiţiei — respectiv pori tul popular —, au uşurat calea pătrunderii şi generalizării costumului orăşensc în dauna costumului popular tradiţional. El dispare odată cu generaţia care l-a purtat.

La aceasta s-a adăugat şi faptul că, în cursul secolului al XIX-lea, elemente ale costumului orăşenesc, în special cele din domeniul îmbrăcămintei groase din anotimpul friguros, se răspîndiseră în zonă, fiind adoptate de întreaga populaţie. A mai contribuit şi tendinţa tinerei generaţii locale, mai cu seamă a categoriilor înstărite, de a părăsi portul popular adoptînd schimbările vestimentare „în modă" la oraş.

În cursul acestui proces, rînd pe rînd sînt adoptate elemente noi, mai întîi în ornamentică, preluate şi dispuse însă în maniera proprie costumului popular tradiţional. Modificările survenite, în tehnica de prelucrare a materialelor sau în schimbarea lor prin procurarea celor din comerţ, au atras apoi modificări în croiul multor piese de port. Într-o etapă ulterioară, se constată părăsirea treptată a pieselor de port, de exemplu dispariţia fotei, înlocuită cu fusta sau cu rochia cumpărată şi cusută după modelul de la oraş. Aceste modificări au fost mai spectaculoase în cadrul costumului de sărbătoare, pentru munca la cîmp sau pe acasă rămînînd în uz portul de lucru.

Odată cu sfîrşitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, respectiv cu perioada primului război mondial, care a afectat profund

---

[70] Gr. Antipa, *Pescăria şi pescuitul în România*, Bucureşti, 1916.

[71] F.t. nr. 4061, Gropeni; vezi şi N. Manolescu, *op. cit.*, fig. 99 şi 100, p. 151.

[72] F.t. nr. 4063, Gropeni, „[...] copiii se purtau cînd erau mici de tot cu rochiţe, şi fetele şi băieţii, [...] pe cap le făceam tichii. Umblau în picioarele goale. Cînd era frig purtau meşi din lînă sau tîrlici din aba", Maria Mocanu, 71 ani, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro

zona Brăilei, constatăm dispariţia portului popular tradiţional brăilean şi generalizarea portului orăşenesc. Dincolo de această dată, au mai rămas în uz elemente disparate, păstrate de cele mai multe ori în forme degradate, la categoriile de vîrstă matură. Piesele bune şi frumoase, în special cele purtate la nuntă şi în primii ani după căsătorie, erau ţinute de bătrîni pentru înmormîntare, conform obiceiului. În deceniul patru, din iniţiativa şcolilor, pentru serbările şcolare se fac încercări de reactualizare a vechiului costum popular de sărbătoare. Aceste încercări au fost întrerupte de cel de-al doilea război mondial şi reluate de-abia în ultimul deceniu, prin culegerea şi salvarea acelor piese de port popular, care s-au mai păstrat din întîmplare, şi prin adunarea informaţiei orale de la bătrînii informatori din zonă.

În concluzie, din parcurgerea materialelor privitoare la portul popular din zona Brăilei, se evidenţiază existenţa unui *port popular străvechi caracteristic Cîmpiei Brăilei*, răspîndit unitar în cuprinsul acestei arii geografice. În structura acestui port popular brăilean se disting *o serie de elemente arhaice*, specifice portului popular românesc în general: conciul, cămaşa femeiască şi bărbătească, ia, opincile etc., precum şi *o serie de elemente proprii* locale, în special la costumul femeiesc, care îl diferenţiază de zonele vecine, cum sînt: decoraţia fotei, larga utilizare a borangicului la cămăşile femeieşti şi bărbăteşti etc.

În portul popular brăilean se surprind elemente de influenţă turcească, în găteala capului la femei, şalvarii la bărbaţi, prea puţine totuşi dacă avem în vedere cele trei veacuri cît a durat stăpînirea turcească aici, piese care au dispărut apoi destul de repede.

Portul popular brăilean se încadrează prin detaliile sale în ansambul portului popular caracteristic estului zonei dunărene a cîmpiei muntene şi dobrogene, atestînd şi în acest domeniu, ca dealtfel şi în celelalte domenii ale culturii populare române, existenţa unei populaţii locale, autohtone, care a trăit şi muncit în Cîmpia Brăilei din cele mai vechi timpuri.

https://biblioteca-digitala.ro

D. CARACOSTEA. *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, Vol. I, XXXVII+418 p., Vol. II, 645 p.

Prin crearea în anul 1949 a Institutului de folclor din Bucureşti, s-a marcat preţuirea pe care forurile conducătoare din ţara noastră o dau culturii orale populare româneşti. De atunci, prin dezvoltarea judicioasă şi armonioasă a unor instituţii destinate cunoaşterii, studierii şi valorificării diversificate a patrimoniului cultural artistic popular în noile circumstanţe social-istorice româneşti, s-a ajuns la o dezvoltare a interesului general pentru cultura orală populară românească, pentru cunoaşterea ei cît mai aprofundată şi pentru îmbogăţirea noii noastre culturi socialiste cu nestematele de înţelepciune şi simţire artistică păstrate de tradiţie.

Unul din rezultatele pozitive ale dezvoltării acestui interes a fost şi tipărirea a numeroase studii, colecţii şi monografii cu subiecte de specialitate folcloristică, etnografică şi etnologică, lucrări ce pot sta cu cinste alături de oricare publicaţie cu conţinut asemănător a unor savanţi şi oameni de cultură cu renume mondial.

Actualmente se poate vorbi de o „şcoală" românească de cercetare a culturii orale populare, cu o tradiţie închegată şi cu o recunoaştere din ce în ce mai accentuată pe plan internaţional.

În ansamblul de activităţi menite să fundamenteze teoretic şi documentar cunoaşterea şi promovarea culturii orale populare româneşti se cuprinde şi retipărirea unor lucrări valoroase de specialitate. În acest sens nu putem trece cu vederea marele merit pe care l-a avut şi E.P.L. din Bucureşti (merit transferat Editurii Minerva), care, printre numeroasele lucrări tipărite pentru valorificarea moştenirii culturale, a editat în anul 1969 lucrarea profesorului Dumitru Caracostea *Poezia tradiţională română*.

De fapt, cele două volume ale acestei lucrări, care însumează 1063 pagini, cuprind o grupare postumă a mai multor studii consacrate de autor celor două specii ale cîntecului folcloric românesc care l-au interesat mai mult : balada şi doina, studii pe care le-a publicat în parte în timpul vieţii, disparat şi fragmentar, iar altele au rămas în manuscris. Meritul adunării acestor studii, al ordonării şi al îngrijirii tipăririi lor, al verificării minuţioase a notelor şi trimiterilor bibliografice, în forma cea mai corectă şi cu o acurateţe ştiinţifică recunoscută în toată activitatea sa, este al unuia din foştii studenţi şi elevi ai profesorului Caracostea, prof. D. Şandru. Prefaţa, o concisă dar substanţială prezentare a biografiei, preocupărilor, poziţiilor teoretice ştiinţifice şi personalităţii lui D. Caracostea, este semnată de asemenea de un fost student al său, O. Bîrlea.

În acest fel,lucrarea capătă oarecum un caracter omagial, îndreptăţit de valoarea ştiinţifică directoare a operei prezentate. Capătă în acelaşi timp şi valoare de martor al adîncului interes al profesorului pentru folclorul românesc, pe care l-a studiat cu pasiune timp de peste patruzeci de ani.

În timpul vieţii sale, această latură a preocupărilor de istoric şi teoretician al literaturii a fost mai puţin remarcată de contemporani. Acum însă, în perspectiva timpului, opera

https://biblioteca-digitala.ro

folcloristică a lui D. Caracostea își dezvăluie valoarea pentru știința românească de specialitate atît prin numărul și importanța problemelor dezbătute, cît și ,,prin bogăția de material informativ și bibliografic, de fapte și idei, în noutatea metodelor de investigație pe care le aducea în cercetarea acestor probleme"[1].

Cine l-a avut profesor pe D. Caracostea și i-a ascultat cursul, la Universitate, îl poate regăsi cu plenitudine în stilul lucrării pe care o prezentăm. Aceeași limpezime în exprimare, aceeași adresare directă și simplă care stabilește între interlocutori un climat de încredere reciprocă și dispoziție de înțelegere a problemelor dezbătute. Avînd o înaltă pregătire de specialitate, o erudiție remarcabilă și mai ales o mare capacitate de înțelegere și de gîndire științifică — cultivată cu asiduitate la ,,școala" B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, Meyer-Lubke —, avînd deprinderi de civilitate însușite în medii de adevărați cărturari, chiar atunci cînd polemizează în articolele publicate, tonul discuției rămîne la un nivel de politețe și modestie care-l onorează pe savant. Astfel, punctele sale de vedere, argumentările,fără agresivitate, captează bunăvoința și se infiltrează aperceptiv în gîndirea interlocutorului. Așa se poate explica cum în folcloristica contemporană întîlnim unele păreri și poziții teoretice moderne care-și găsesc corespondența antecedentă în materialele tipărite, și de data aceasta înmănunchiate în volumele menționate, însă avînd însemnarea cronologiei întîii lor exprimări. O redare bibliografică.

De asemenea se poate observa — mai ales în studiul despre *Miorița* — o mare consecvență de stil și de metodologie a cercetării atît în fragmentele redactate și publicate încă din 1915—1916, cît și în cele scrise în 1956 și 1959, fapt care fundamentează imprimarea noii orientări pe care D. Caracostea a dat-o cercetării și studierii folclorului românesc, cu posibilități mai largi de înțelegere a fenomenului de cultură populară orală. În aceste studii ni se atrage atenția că ,,în interpretarea patrimoniului nostru poporan trebuie să ne desfacem de deprinderile cărturărești care deformează și să intuim semnificațiile potrivit autenticelor plăsmuiri". Tot el demonstrează că temeiul cercetării folclorice trebuie pus pe analiza variantelor în viața lor reală, pentru a căpăta o icoană limpede a faptului de cultură românească, și abia apoi să se meargă la comparații în folclorul altor popoare pentru completarea și lărgirea orizontului cercetării științifice. Și pentru a întări parcă una din foarte modernele teorii contemporane — colaborarea interdisciplinară în cercetarea culturii orale populare —, într-un studiu scris tot în 1915 D. Caracostea spunea referitor la balade : ,,E timpul să lăsăm la o parte orice teorie preconceputâ și să scrutăm călăuziți de alte norme feluritele aspecte ale baladelor noastre.

Experiența de pînă acum ne arată că nici latura istorică, singură, nici cea filologică, nici cea estetică nu pot da izolat un răspuns îndestulător. Numai din colaborarea acestor discipline întru lămurirea aceluiași țel putem aștepta mai multă lumină cu privire la cunoașterea științifică a celui mai vechi, mai răspîndit și mai interesant avut literar al poporului român : poezia noastră poporană".

D. Caracostea punea mare preț pe sesizarea deosebirii dintre literatura orală și cea scrisă, pentru că ,,între poezia poporană și cea cultă nu este o deosebire de esență, ci de grad". De aceea pentru o cunoaștere cît mai adîncă a literaturii orale a preconizat necesitatea împlinirii neapărate a lipsurilor constatate de el în cercetare : ,,un îndreptar metodic de norme întemeiate pe o adîncită școală filologică", ,,un dicționar de motive bine caracterizate în esența lor și grupate în familii de motive", lucrări de mare anvergură și responsabilitate, care acum se află în lucru — împreună cu alte instrumente de lucru cerute de cercetarea modernă — în cadrul Institutului de studii etnologice și dialectologice.

Problematica ridicată de D. Caracostea depășește titlurile studiilor cuprinse în cele două volume. *Miorița*, studiu publicat fragmentar între anii 1915—1941 și cu adaosuri din manuscrise inedite (1915, 1956), *Lenore* — cunoscut integral încă din 1929, *Balada poporană română* — curs universitar ținut în anii 1932—33, cîteva articole publicate în ,,Revista Fundațiilor" în anii 1942 și 1943 sau în ,,Langue et littérature" din 1948 și, pentru încheiere,

[1] D. Șandru, *Notă asupra ediției*, p. XXX.

https://biblioteca-digitala.ro

Balada poporană română — introducere sintetică — inedit, 1957, și *Doina* — origine, artă, clasificare — inedit, 1959, oferă de fapt un cîmp de dezbateri ample a numeroase probleme de cercetare a folclorului în general de pe poziții novatoare, sînt prilejuri în care ,,profesorul" D. Caracostea comunică cu căldură auditoriului, așa cum făcea și cu studenții în orele de curs și seminar, tot bagajul de cunoștințe necesar cunoașterii și înțelegerii culturii orale a poporului nostru. Din aceste studii tipărite în volum, izvorăște nu numai pasiunea și dragostea cu care ,,folcloristul" D. Caracostea s-a aplecat asupra comorilor literare populare românești, ci și generozitatea savantului care dăruiește neprecupețit din tezaurul său de gîndire, de muncă și de experiență celor care, eventual — ascultîndu-l și înțelegîndu-l —, și-ar asuma și ei sarcina să muncească cu rîvnă și pasiune în același ogor.

Corneliu Bărbulescu

ION TALOȘ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Editura Minerva, 1973, 470 p., hartă, ilustrații.

Jertfa zidirii este o temă tratată cu stăruință în etnologia europeană. Încă de la finele secolului trecut materiale publicate din Europa, dar și din Africa, Asia (Andrée, ,,Mélusine", ,,Rev. Trad. Pop.", Sartori etc.) conferau o configurație netă problemei și îi sugerau implicațiile. De pe atunci răspîndirea riturilor și/sau a credințelor legate de construcții părea să coincidă cu limitele oikumenei. De altă parte, zonal, ,,cîntecul despre femeia zidită a provocat — reamintește Ion Taloș — cea mai aprinsă și mai îndelungată discuție din toată istoria folcloristicii balcanice" (p. 17).

Din această perspectivă complexă e gîndit *Meșterul Manole*: regională și globală, etnologică și folcloristică. Demers remarcabil, deoarece, curios, cu cîteva excepții (în primul rînd Mircea Eliade), autorii au eludat legătura dintre obiceiuri, legende, baladă.

Obsesia cercetătorilor baladei sud-est europene a fost genealogia și geografia istorică a versiunilor. De unde, o dublă eroare de metodă: neglijarea culegerilor și decontextarea poemei, judecată exclusiv în termeni de analiză textuală. Metoda greșită s-a soldat cu rezultate greșite (pp. 33—35).

În replică, cartea are o — îndreptățită — alcătuire tripartită: istoricul problemei, substratul (rit, mit) și ,,stratul" baladei.

Monografia e consacrată, cu precădere, versiunii românești a baladei, dar considerată în ansamblul materialului internațional. Drept urmare, autorul face istoricul general și critica cercetărilor sud-est europene, germane, anglo-saxone, italiene etc. (pp. 17—70). Informația autorului depășește tot ce s-a înfăptuit pe plan internațional ca efort de documentare pe problemă. Bibliografia, excelentă, cu cca 650 de poziții, înserînd și titluri care la rîndu-le însumează vaste bibliografii, se apropie de exhaustiv. Prea puțin pare să fi fost lăsat de o parte. Am sugera doar, pentru o necesară ediție a doua (într-o limbă de largă circulație, lucrarea adresîndu-se în grad înalt și cercetătorilor străini, pentru care doar un rezumat, ca în prezenta ediție, nu e de ajuns — v. și recenzia lui Felix Karlinger în ,,Jahrbuch für Volksliedforschung", 19 (1974), p. 206), pe lîngă adoptarea bibliografiei noi eventual survenite, și asumarea *directă* a citorva din sursele utilizate de M. Eliade (1943 — Budge, Schmitz, Crooke, Bastian, Perry, Dhorme, Robertson Smith, Preller, Lasauly, Gaster — *The Exempla of Rabbis* —, Meyer,

https://biblioteca-digitala.ro

Oldenburg, Danthine, Crawley, Przyluski; 1970 — Burdick, Kaltenmark, de Vries, Nyberg, Matignon, Jensen, mai ales), dar neexploatate în *Meșterul Manole*. În plus, ca adăugiri mărunte, am sugera: D. Marmeliuc, *Figuri istorice românești în cîntecul popular...*, București, 1915 (Extr. „An. Ac. Rom."); I. Ionescu, *Căderea podurilor*, „Natura", 16 (1922), nr. 1; *Un obicei curios...*, „Almanahul evreiesc", 1932, p. 210; Al. Carussy, *Umbrele în credințele populare*, „Conv. literare", 67 (1934), pp. 553—559. Informații utile privind ipoteza originii albaneze a baladei (după *Historia e letërisisë shqipe*, Tirana, 1959, vol. I), și infirmarea ei, cuprinde articolul Luciei Djamo (1965), utilizat în monografie, dar numai ca sursă de variante (p. 341). La bibliografia copioasă, prezentă în carte, a unui specialist al problemei cum a fost R. Kaindl, am adăuga pasajul cu implicații privind tema *Manole* dintr-un articol cu tematică alogenă (v. „Zeitschrift für österreichische Volkskunde", VI. Heft, 1900, pp. 238—239). Pentru riturile și miturile romane, privind și construcțiile, ar putea prezenta interes A. Alföldi *Early Rome and Romans*, Ann Arbor, 1963; R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy* (*Books 1—5*), Oxford, 1965. De altă parte, nu ar fi inutilă reexaminarea eseisticii pe tema *Manole* — folosibilă, uneori, și folcloristic — a criticilor, poeților (N. Manolescu, L. Ulici, Gr. Hagiu etc.), esteticienilor (L. Rusu).

Nu ignorăm dificultățile, adesea exasperante, ale informării, îndeosebi cînd e vorba de bibliografie străină. Socotim însă că o cercetare de importanța și calitatea *Meșterului Manole* merită, dacă nu o — himerică — completitudine bibliografică, măcar cea mai strînsă aproximare a acesteia.

În capitolul consacrat obiceiurilor și credințelor, pe lîngă sistematizarea informațiilor — cele mai multe, în domeniul românesc, fie culese, fie pentru prima oară valorificate de autor —, se procedează la analize relevante, precum cea a mutațiilor afectînd economia ritului: chiar și în versiuni atenuate (zidirea umbrei) operează o dublă reducție, *externă* (zidirea umbrei socotită necesară numai la clădiri de seamă) și *internă* (zidirea umbrelor de incurabili, bătrîni matusalemici etc.). Interesantă este și punerea în valoare de informații noi privind sofisticarea ritului prin substituiri de fotoportrete (pp. 86, 133—136 etc.).

Autorul aduce o sumă de clarificări critice bibliografiei. O serie de popoare fino-ugrice (finezi, maghiari) par să ignore — arată Taloș (p. 32) — credințele în spiritul casei și respectivele obiceiuri. Autorul rectifică astfel trimiteri din *Motif—Index*-ul lui St. Thompson (sub V, P. 318—S. 261). După cum rectifică inadvertențe bibliografice din Vargyas (p. 33) etc.

O prețioasă contribuție de natură teoretică — care ar fi meritat o mai amplă argumentare — e semnalarea similarității de esență care apropie riturile de construcție de categoria *riturilor de trecere* (p. 61).

Analiza legendelor (pp. 99—107) are caracter funcțional. Autorului nu-i scapă statutul *literar* al acestora — statut bine pus în lumină de O. Papadima (1962). Dar un număr important de legende, găsibile „în lucrările etnologilor și antropologilor din trecut, au ajuns la noi — arată autorul — prescurtate, fără detaliile specifice literaturii" (p. 112). În consecință, se procedează, judicios, la analiză pur motivică.

În secțiunea consacrată baladei, Taloș ne dă cea mai completă istorie critică a culegerilor (pp. 139—142, dar și 40—66), începînd cu probabila primă consemnare a temei (Struve, 1793) și pînă în jur de 1970. Se adaugă (pp. 142—143) analiza condițiilor *circulației*, în declin, a baladei/colindei (în Transilvania, cantonarea în repertoriul feminin; media de vîrstă înaintată a informatorilor; atrofia textelor etc.). Utilă ar fi fost aici, credem, evocarea rezultatelor lui G. Habenicht (1963) în cercetarea fenomenelor de „*Zersingen*", reconstruire etc., pe texte *Manole*.

Un segment de maximă relevanță al cărții e consemnarea anchetei autorului asupra răspîndirii (între 1900—1966) a colindei *Manole* în satul natal, Prodănești — Sălaj (pp. 143—155), consemnare însoțită de portrete de personalitate ale unor informatori, de scheme de

https://biblioteca-digitala.ro

transmitere, liste de purtători de folclor, informații adiacente (din Muntenia, Moldova, restul Transilvaniei). Toate acestea încheagă, pregnantă, imaginea modului cum moare un cîntec. Cititorului îi e dat astfel să descopere că raportarea unor date de biologie folclorică poate conține melancolia și emoția unei elegii.

În monografie, cîntecul e prezent în 165 de variante românești. Meritul autorului în constituirea corpusului este excepțional. Nu numai prin aceea că cca 40% din variante — pe lîngă un considerabil număr de legende, tradiții, obiceiuri — sînt culese direct de el, dar și prin faptul că grație culegerilor, comunicărilor, studiilor sale, publicate în pregătirea actualei cărți (1962, 1968, 1969, 1972), a fost stimulată, începînd din 1958, depistarea temei și de către alți cercetători. Totodată autorul are meritul de a fi pus în circulație, ca nimeni altul, resursele bibliografice și de arhivă existente.

Privitor la corpus, socotim că varianta din „Societatea de mîine", 16 (1939), pp. 68—72, ar fi putut fi preluată; pe de altă parte, socotim că ar fi util de cercetat cîmpia Mureșului, de unde o variantă — hîrsută (reconstruită?), dar sugestivă — a fost publicată în 1971 (v. „Steaua roșie", 23 (1971), nr. 4185, Zaul de Cîmpie—Mureș).

Partiția tipologică, morfologia sînt operate minuțios și ilustrate cu citate a căror decupare și inserare în discursul critic se face cu justețe și gust sigur, oferind cititorului un acces eficace, deși segmentar, la texte.

Analiza diferențială a tipurilor include și trimiteri, revelatorii, la repertoriul epic, descîntec, basm, colind.

Pe de o parte *psihologiile*, pe de alta *morala* gesturilor (exterioare, lăuntrice) ale personajelor sînt urmărite, constante ori variabile, de la variantă la variantă.

Subordonat acestei modalități, întemeiate pe comprehensiune nemijlocită și citat semnificativ, subcapitolul *Structură, stil* (pp. 265—320) rămîne un auxiliar tehnic tratînd înserierea motivelor și tropilor, variabilitatea lor, corelarea cu fondul motivic internațional. Ceea ce, evident, nu exclude posibile abordări din unghiul poeticii formale de gen, al retoricii etc.

În temeiul analizei, autorul formulează teze și observații majore: generarea, cîndva, a versiunii actuale baladă, la sud și est de Carpați, de către un tip de text (inițial uniform diseminat în teritoriu și imaginabil ca similar colindei transilvănene actuale), care se va fi fost localizat la Curtea de Argeș sub impresia pricinuită de ctitoria lui Neagoe — de unde, propoziția teoretică privind posibila *întinerire* a unui text arhaic prin acțiunea unei incidențe istorice (pp. 260—264); soluționarea — propune autorul — a contradicției dintre interdicția tradițională, pe de o parte, și opțiunea (Manole, Neagoe) pentru „un zid părăsit", pe de altă parte, prin aceea că există, de asemenea tradițional, și o recomandare contrară, pînă acum ignorată (*vechi*, zidurile vor fi comportat *in illo tempore* rituri de asigurare care ar cruța noi sacrificii) (pp. 314—316); involuția, modernă (în Transilvania etc.), a poemei, decăzînd în legendă și inversînd, semnificativ,ordinea [legendă, baladă] inițial dată (pp. 265—267). Prin natura lor profundă, indiferent de eventualele amendamente pe care cercetări ulterioare le-ar putea aduce, aceste propoziții se constituie în cîștiguri definitive, ca atare, ale cunoașterii.

Delicată rămîne problema datării versiunii-baladă. Paul de Alep — remarcă autorul —, evocînd în însemnările sale Curtea de Argeș la mijlocul veacului al XVII-lea, reproduce cunoscutul miracol al icoanei, nu însă și mitul *Manole*. S-ar părea deci că la un secol și mai bine de la înălțarea mănăstirii tema Manole nu se va fi fost încă fixat la Curtea de Argeș (p. 317). Ceea ce ar disloca părerea lui Caracostea: balada ar data de la tîrnosire (1517), praznic cu multă ospețime balcanică aducătoare a cîntecului.

Dar ipoteza lui Caracostea — de fapt formulată anterior încă de Marmeliuc, *op. cit.*, p. 78 — devine, în esență, caducă nu prin Paul de Alep, ci prin *dezvăluirea existenței colindei*. Căci faptul că un arhidiacon precum Paul de Alep menționează o legendă perfect coerentă cu ideologia bisericii, dar nu și un mit necanonic, s-ar putea explica în felurite chipuri, nu neapărat însă prin inexistența conexiunii dintre mit și mănăstire, ba nici măcar prin necu-

https://biblioteca-digitala.ro

noașterea de către numitul prelat a mitului localizat (v. și recenzia lui O. Bîrlea în „Limbă și literatură", III, 1973, p. 548). Dar nu numai atît. O încercare de parțială recuperare a ipotezei Marmeliuc-Caracostea nu ar fi cu totul absurdă, în măsura în care versiunea-baladă, propulsată de prestigiul mănăstirii, va fi fost totuși rod *și* al interferenței a ceea ce putem presupune că va fi fost versiunea românească (arhaică, generală), cu înrîuriri sudice.

O amplă secțiune (pp. 321—392) e rezervată comparării versiunilor balcanice ale baladei, tot pe temei motivic, utilizîndu-se larg și texte culese în condiții de exigență științifică (arhivele din Zagreb, Atena etc.). Pe drept, autorul subliniază — deși a dispus de 382 de variante, în șapte limbi sud-estice — insuficiența, cantitativă și calitativă, a materialului.

Circumscrierea individualității fiecărei versiuni, a ariilor și direcțiilor probabile de difuziune, a obîrșiei zonale a diferitelor motive etc., e întreprinsă cu sagacitate.

Cu deosebire importante sînt concluziile generale (pp. 386—392). Fondul motivelor epice comune, pansud-est europene, e *minim*. Dar — am observa — el coincide riguros cu inventarul motivic al *colindei* transilvănene. Ceea ce evidențiază încă o dată semnificația-cheie, pentru întregul tablou al problematicii cîntecului balcanic, deținută de colinda transilvăneană, a cărei existență și importanță au fost dezvăluite în cea mai largă măsură datorită cercetărilor capitale ale lui I. Taloș. Apoi, răspîndirea cîntecului în întreg sud-estul și absența lui la slavii răsăriteni și apuseni, la maghiarii din Ungaria, confirmă — în spiritul liniei Hasdeu-Iorga și în consens cu sugestiile lui M. Eliade (1943) și cu ipotezele fundamentate de Mihai Pop (1963) — calitatea de bun cultural de substrat, născut pe sol sud-estic, a cîntecului. Care — subliniază Taloș — va fi fost la obîrșie *ritual* dat fiind că în ariile extreme (nordul Transilvaniei, Grecia) și azi cîntecul conservă consistență ceremonială (colind, respectiv cîntec funebru).

Autorul nu-și propune epuizarea radicală a tuturor problemelor abordate explicit, nici, cu atît mai puțin, a problematicii implicite. El optează pentru formula cercetării „deschise", cea mai potrivită stadiului actual al cunoașterii. O serie de aspecte rămîn prin urmare de abordat ori de adîncit (bunăoară, semnificația implicării visului, problematica muzicală — amintim studiul, de pionierat, al Ghizelei Suliteanu (1969) —, problematica socio-etnografică a zidarului — cine zidește? cu ce statut corporativ, moral etc.? — ș.a.m.d). E, altfel zis, o cercetare fertilizatoare care incită la cercetare, aptă fiind să suscite vocații, să stimuleze interese diverse, inițiative interdisciplinare.

De pe acum însă, această carte — scrisă clar, elegant, simplu — este, pe plan internațional, demersul etnologic cu cea mai largă deschidere documentară și care, interogînd materialul — praxis, mentalitate, artă — din perspectiva unică a baladei, pune bazele teoriei genetice celei mai plauzibile, înzestrate cu premisele materiale cele mai semnificative.

Radu Niculescu

Bartók dolgozatok [Lucrări Bartók], București, Editura Kriterion, 1974, 260 p.

O nouă inițiativă a Editurii Kriterion face ca zestrea muzicologiei din țara noastră să sporească cu încă un volum. Numele lui Bartók pe frontispiciul unui volum de studii îi inspiră specialistului căruia i se adresează cartea un sentiment de respect și de sinceră emoție, care se îmbină aproape instantaneu cu o neastîmpărată curiozitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Poate primul și cel mai de preț merit al realizatorilor acestei opere este acela de a fi confirmat pînă la cea din urmă filă așteptările: nivelul și ținuta științifică a tuturor lucrărilor, fără excepție, cinstesc personalitatea eminentă a aceluia care a fost Béla Bartók.

Prefața, semnată de redactorul volumului, László Ferenc, în afară de utilitatea de instrument orientativ, necesar pentru o mai rapidă deslușire a conținutului cărții, este semnificativă și prin învățămintele pe care le putem extrage cu privire la esența muncii de redactare a unui astfel de volum, încît rezultatul să fie o reală operă colectivă, în care fiecare participant să simtă în mod egal responsabilitatea față de întreaga reușită a realizării. Este poate inutil să spunem că această responsabilitate colectivă reprezintă izvorul acelui spirit de colaborare și de bucurie care se degajă din lectura tuturor articolelor.

Cuprinzînd 13 lucrări, aparținînd tot atîtor autori, colaboratorii se recrutează dintre cunoscuți muzicologi și etnomuzicologi români și maghiari. Sfera tematică, la fel de variată ca și lista autorilor, reprezintă totuși o unitate în concepție, printr-o atentă alegere a subiectelor, totdeauna pusă în slujba țelului comun: a scoate în relief mereu alte aspecte ale valorii ideologice militante, profund umane și astfel profund progresiste a operei complexe a lui Béla Bartók, dragostea și marea sa prietenie și prețuire față de poporul român și comoara sa artistică muzicală, legăturile sale de prietenie cu muzicienii români de frunte cu care a conlucrat și pe care i-a stimat, indiferent de vitregiile timpurilor care s-au abătut pe aici în prima parte a acestui secol XX.

Din *Prefața* redactorului aflăm și istoricul alcătuirii prezentului volum de studii, de acest istoric fiind legate și cele trei categorii de lucrări pe care le conține.

O primă categorie de lucrări cuprinde republicări de diferite studii, fiecare republicare fiind însă foarte bine motivată. Bunăoară, studiul lui Miklós Szalai (*Muzica întunericului și a luminii*), deși îmbrăcat în haina simplă a popularizării, este totuși un studiu științific de o autentică ținută de specialitate și de aceea trebuia să fie inclus și într-o colecție de profil științific ca cea de față. (Lucrarea a văzut lumina tiparului pentru prima oară în anul 1965, în revista „Korunk", stîrnind un puternic ecou.) De asemenea, fragmentul preluat din opera postumă a lui Mihai Rădulescu *Violonistica enesciană* (București, 1971) a fost publicat prima oară în limba maghiară în numărul revistei „Korunk" închinat lui Béla Bartók (1970, nr.8) și a fost inclus în volumul prezent sub același titlu: *Originalitate și personalitate în opera lui Enescu și Bartók*. La fel și lucrarea lui J. Jagamas, apărută inițial în limba română în „Revista de muzicologie" (Cluj, 1966) sub titlul *Sisteme tonale în „Microcosmos" de Béla Bartók*, dar care a apărut în limba maghiară numai într-o formă prescurtată (în „Igaz-Szó", 1970/9). În sfîrșit, și lucrarea lui István Angi, *Lupta dintre frumos și urît în muzica lui B. Bartók*, deși este o lucrare de strictă specialitate muzicologică, utilă pentru orice cercetător, a apărut într-o revistă de cultură generală (în revista „Művelödés", 1971), astfel că republicarea sa aici devenea foarte bine motivată.

Categoria următoare o reprezintă studiile refăcute și dezvoltate la cererea redacției. István Almási, în studiul *Bartók și cercetarea folclorului maghiar din Transilvania*, și-a dezvoltat o lucrare mai veche, publicată în 1970 ([Bartók Béla] *Erdélyi magyar népzenekutatása*, în „Igaz-Szó", 1970/9), iar V. Cosma (*Noi documente privind geneza volumului „Volksmusik der Rumänen von Maramures" de Béla Bartók*) și-a îmbogățit o publicare mai veche de documente (*Bartók și începuturile culegerilor de folclor românesc — pe marginea unor documente inedite*, în „Studii și cercetări de istoria artei", Seria teatru, muzică, cinematografie, tom 18, 1971, nr. 2) cu material nou, de asemeni inedit. Cunoscutul cercetător maghiar Demény János, care ne-a vizitat țara cu prilejul redactării unui alt volum de către aceeași editură, a oferit studiul *„Dansul ursului. Din non-muzică înțelegem muzica". Observații la proiectul de studiu al lui József Attila*, care reprezintă publicarea în premieră a unui capitol dintr-un volum Bartók aflat încă în manuscris, *„Allegro barbaro" — Részletek egy megiratlan Bartók-életrajzból* [„Allegro barbaro" — fragmente dintr-o biografie Bartók nescrisă].

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima categorie de lucrări este reprezentată de studii scrise în cursul anilor 1970—1973, la cererea expresă a redacției și a editorului. Rolul acestuia din urmă a fost, uneori, și de a înlesni accesul la unele materiale importante și inedite care, puse la dispoziția autorilor, au putut duce la studii interesante prin caracterul lor original. Pe de altă parte, invitațiile adresate autorilor au sugerat subiecte care constituie aspecte majore ale cercetărilor Bartók din țara noastră. Contribuția editurii Kriterion la studiul lui András Benkö *Scrisorile lui Béla Bartók adresate lui Constantin Brăiloiu* a fost hotărîtoare, la fel ca și la cel realizat de prefațator, *Marginalii la un manuscris de Bartók*, prin punerea la dispoziția autorilor a materialului documentar (în primul caz scrisorile, în cel de al doilea fotocopiile manuscrisului). Studiile lui Iosif Herțea (*„Hore bihoreană"* — apărut cu titlul greșit în traducerea maghiară, la plural), Traian Mîrza (*Corecturi în legătură cu unele localități din Bihor unde Bartók a cules muzică populară românească*), Ilona Szenik (*Cercetare și metodă*) și György Orbán (*Concertul de vioară de Bartók și dodecafonia*) au fost cerute autorilor de către redacție, uneori prin intermediul însuși al colaboratorilor, care au atenționat redacția asupra preocupărilor colegilor lor, deveniți astfel și ei, la rîndul lor, colaboratori.

Am insistat atît de mult asupra conținutului propriu-zis de titluri și de autori, pentru a mijloci cititorului necunoscător al limbii maghiare cuprinsul atît de interesant și de variat al acestui volum de studii, care, dincolo de caracterul festiv, dedicat lui Bartók (și avînd în vedere în primul rînd implicațiile de acest ordin al subiectelor tratate), prezintă interes pentru muzicolog în cele mai diferite planuri : estetic, filozofic, folcloristic etc. — deschiderea foarte largă a unghiului de cuprindere tematică fiind, după părerea noastră, unul din principalele sale succese.

O idee salutară a editurii — existența unor foarte scurte rezumate în limbile maghiară, română, germană și engleză, grupate la sfîrșitul volumului — face accesibilă unui număr mai mare de cititori esența fiecărui studiu.

Regretăm că spațiul nu ne îngăduie să ne oprim, măcar pe scurt, asupra fiecărei lucrări. Vom încerca, pentru a suplini această lipsă, o grupare tematică a studiilor. Este de remarcat că o astfel de grupare, chiar dacă reduce varietatea subiectelor la citeva teme majore, nu poate estompa impresia că aproape orice subiect tangent la opera sau la viața lui Bartók este implicit tangent la folclor !

Estetica compozițională ocupă un loc important în preocupările autorilor prezenți în volum. Unele dintre acestea, ca de pildă studiile lui István Angi sau Miklós Szalai, deși sînt axate în jurul unor aspecte limitate — așa cum dealtfel este și firesc —, nu pot evita prin concluziile lor sau chiar prin simpla prezentare a materialului de studiu implicațiile filozofice și etice ale lui Bartók, atît de puternic legat de frămîntările din epoca sa. „Frumosul" și „urîtul" în muzica lui Bartók — ne arată I. Angi — sînt funcții estetice inseparabile de funcțiile etice ale artei lui Bartók. „Sinteza ideal-deformat-ideal în *Cantata profana* se ridică pînă la simbolul unității izvorîte din opoziție" (p. 14). „*Cantata profana* este în același timp și un admirabil simbol al solidarității între popoare" (p. 16). Tot astfel nu se poate vorbi despre muzica lui Bartók ca *muzică a luminii și a întunericului* fără a sesiza de la început caracterul angajat al creației bartokiene. O angajare militantă care izvorăște, înainte de orice, din acea imensă dragoste față de poporul său, dar și față de întreaga omenire, care îl face nu numai să înțeleagă, ci și să simtă că libertatea propriului său popor este strîns legată de pacea și de prietenia cu toate popoarele în mijlocul cărora trăiește. Miklós Szalai, în studiul său, tocmai asupra acestui aspect al creației bartokiene reușește să ne atragă atenția, analizînd — cu o admirabilă competență, care conferă limbajului său științific claritate și putere de convingere — reciprocitatea între izvorul și implicațiile sociale concrete ale epocii

https://biblioteca-digitala.ro

în care *lumina* și *întunericul* nu erau numai categorii estetice „pure" ale muzicii lui Bartók, ci elemente ale unei creații militante. Dintre creațiile scenice ale lui Bartók, autorul se oprește mai pe larg asupra operei *Cetatea prințului Barbă Albastră*, după ce analizează condițiile în care cunoscutul scriitor revoluționar ungur Béla Balázs creează libretul pe care Bartók îl va alege pentru opera sa. Ca și în alte cazuri, și aici analiza creației respective relevă legătura intimă a compozitorului cu folclorul („munca lui Bartók este într-adevăr deschizătoare de drumuri; el a creat tocmai prin intermediul genului de operă stilul maghiar al recitativului cîntat. Nu exagerăm cu nimic dacă afirmăm că, la realizarea planului armonic al operei, Bartók pornește tot de la caracterul pentatonic al cîntecului popular maghiar de stil vechi" — p. 23).Studiul lui Ferenc László (*Marginalii la un manuscris de Bartók*) reconstituie istoricul unui manuscris muzical, o recreare conștientă a unor piese proprii, dictată de condiții concrete date, cu prilejul unui recital dat la Tîrgu-Mureș în anul 1922. Este interesant că folcloristul, citind acest studiu, este ispitit de a-l imagina pe marele compozitor, atît de temeinic cunoscător al „laboratorului" intim al creațiilor populare, comparîndu-se cu anonimul creator-interpret, care de fiecare dată își re-creează opera, dînd la iveală variante la fel de valoroase ale uneia și aceleiași creații. Pentru că, așa cum arată autorul, „variantele" create *ad-hoc* la Tîrgu-Mureș pot fi comparate ca valoare cu „originalele"!

Dacă lucrarea lui Ferenc László este greu de clasat în vreuna din categoriile tematice pe care am intenționat să le fixăm, atunci o serie de studii pot fi grupate laolaltă cu ușurință prin trăsătura lor comună: abordează latura activității folcloristice a lui Bartók în România. István Almási — cunoscut etnomuzicolog ce-și desfășoară activitatea la Cluj —, ca și colegul său Traian Mîrza — un prețuit pedagog al învățămîntului muzical superior din aceeași localitate —, se ocupă de aspecte diferite ale muncii de culegător de folclor a lui Bartók. În timp ce I. Almási abordează problema generală a cercetărilor de folclor maghiar din Transilvania prin prisma activității folcloristice a lui B. Bartók, Traian Mîrza aduce reale contribuții la o mai bună cunoaștere a localităților din Bihor în care muzicianul maghiar a cules folclor românesc, sesizînd (argumentat) unele greșeli în acest sens din trecut. „*Hore bihoreană*" de Iosif Herțea, la unul din poli, și *Metodă și cercetare* de Ilona Szenik, la celălalt, cuprind între ele încă două studii importante pentru istoriografia folcloristicii bartokiene și românești, accentul principal căzînd pe publicarea unor documente în parte inedite: Viorel Cosma publică documente privind (nu numai) geneza volumului *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, iar András Benkö *Scrisorile lui B. Bartók către C. Brăiloiu*. Fără îndoială, dintre aceste studii cel care depășește domeniul strict, legat de activitatea lui Bartók ca folclorist, este studiul Ilonei Szenik. Cercetătoare care s-a remarcat în lucrări originale, ca și în activitatea sa pedagogică, desfășurată la Conservatorul de muzică din Cluj, ca o pasionată investigatoare a microcosmosului structurilor cîntecului popular, cu vădite preocupări de lărgire a orizontului dincolo de granițele impuse de modelarea genurilor, atît în folclorul românesc cît și în cel maghiar, autoarea atrage atenția asupra uneia dintre cele mai importante laturi ale activității folcloristice, mereu „în litigiu" și mereu cu autorecunoașterea propriei sale imperfecțiuni, anume asupra problemei cardinale a sistematizării melodiilor. Recunoscînd în Bartók unul din pionierii acestui domeniu, autoarea discută cuceririle mai recente ale folcloristicii românești (cu accent deosebit asupra *Metodei relative*... a Paulei Carp), lăsînd loc convingerii că, fără o strictă îmbinare a cercetării cu o metodă adecvată în tipologizarea melodiilor populare, unele concluzii teoretice vor fi imposibil de formulat.

Studiul lui I. Herțea evidențiază valoarea istorică și unele implicații ale folclorului bihorean în creația compozitorului, concluziile fiind în același timp o contribuție la circum-

https://biblioteca-digitala.ro

scrierea mai exactă a activității etnomuzicologice a lui Bartók, a importanței acesteia în folcloristica românească. Studiul lui András Benkö ar merita și el mai mult decît ne îngăduie spațiul. Merită o apreciere aparte, dincolo de caracterul interesant, uneori chiar emoționant al scrisorilor, incursiunile foarte documentate pe care le prilejuiesc autorului în domeniile tangente la subiectul sau la personalitățile implicate în corespondența respectivă. Astfel, studiul lui A. Benkö devine o reală și originală contribuție la înțelegerea relațiilor de prietenie și de colaborare între cele două personalități ale etnomuzicologiei europene : B. Bartók și C. Brăiloiu.

Recunoscînd meritele indiscutabile ale autorilor, dar mai ales ale redactorului și ale editurii, nu dorim să îndeplinim o formalitate de curtoazie, ci să sugerăm o republicare în limba română măcar a unei părți din volum, eventual prin contribuția mai multor publicații de specialitate.

Adrian Vicol

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970. 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cintece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

Rev. etn. folc., t. 20 nr. 1, p. 1—100, București, 1975.

I. P. „Informația" — o. 54 | 43 407 | Lei 20. —

https://biblioteca-digitala.ro